BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Fellini: *Confessione in pubblico* - Di Giammatteo, Laura, Verdone: *Foyer critico su "8 1/2"* - Morandini: *A Mar del Plata ha vinto il meno peggio* - Niccoli: *La fabbrica degli Oscar.*

Note, recensioni e rubriche di: *CHITI, GAMBETTI, KEZICH.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXIV - NUMERO 4 - APRILE 1963

Sommario

Gli « Oscar » e i « Nastri » 1963 . . . . pag. I
Notizie varie . . . . » III
Vita del C.S.C. . . . . » IV

SAGGI E COLLOQUI

FEDERICO FELLINI (colloquio con): *Confessioni in pubblico* . . » 1
MORANDO MORANDINI: *A Mar del Plata ha vinto il meno peggio* . » 22
I film di Mar del Plata, a cura di Morando Morandini

NOTE

VIERI NICCOLI: *La fabbrica degli Oscar* . . . . » 33
ERNESTO G. LAURA: *Valladolid anno ottavo* . . . . » 38

I FILM

« Foyer » critico per 8 ½ . . . . » 43
Un caso clinico di Fernando Di Giammatteo
L'« ora della verità » di un artista di Mario Verdone
L'anti-Marienbad di Ernesto G. Laura
IL PROCESSO DI VERONA di Ernesto G. Laura . . . . » 57
DAL SABATO AL LUNEDÌ di Ernesto G. Laura . . . . » 60
TWO FOR THE SEESAW (*La ragazza del quartiere*) e PERIOD OF ADJUSTMENT (*Rodaggio matrimoniale*) di Tullio Kezich . . . » 61

(Segue a pag. 3 di copertina)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXIV - n. 4

aprile 1963

Direttore

Floris L. Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

Redattore capo

Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 4.000, estero lire 6.200; semestrale: Italia lire 2.000. Un numero costa lire 400; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: S.T.E., Stampa Europea, Milano, via Predabissi 3.

Gli "Oscar" e i "Nastri" 1963

Il 9 aprile al Civic Auditorium di Santa Monica sono stati assegnati gli « Academy Awards » (« Oscar ») 1963. Ecco i premi:

Miglior film: *Lawrence of Arabia* (Lawrence d'Arabia) di David Lean;

Regia: David Lean per *Lawrence of Arabia;*

Soggetto e sceneggiatura originali: Ennio De Concini, Alfredo Giannetti, Pietro Germi per *Divorzio all'italiana* (Italia);

Sceneggiatura non basata su soggetto originale: Horton Foote per *To Kill a Mockingbird* (Il buio oltre la siepe);

Interpretazione femminile: Anne Bancroft per *The Miracle Worker* (Anna dei miracoli - Al di là del silenzio);

Interpretazione maschile: Gregory Peck per *To Kill a Mockingbird;*

Attrice non protagonista: Patty Duke per *The Miracle Worker;*

Attore non protagonista: Ed Begley per *Sweet Bird of Youth* (La dolce ala della giovinezza);

Fotografia in bianco e nero: Henri Persin, Jean Bourgoin, Walter Wottitz per *The Longest Day* (Il giorno più lungo);

Fotografia a colori: F. A. Young per *Lawrence of Arabia;*

Scenografia per film in bianco e nero: Alexander Golitzen, Henry Bumstead, Oliver Emert per *To Kill a Mockingbird;*

Sceneggiatura per film a colori: John Box, John Stall, Dario Simoni per *Lawrence of Arabia;*

Costumi per film in bianco e nero: Norma Koch per *What Ever Happened to Baby Jane?* (Che fine ha fatto Baby Jane?);

Costumi per film a colori: Mary Wills per *The Wonderful World of the Brothers Grimm;*

Montaggio: Anne Coates per *Lawrence of Arabia;*

Musica: Maurice Jarre per *Lawrence of Arabia;*

Musica adattata o arrangiata: Ray Heindorf per *The Music Man;*

Canzone: *Days of Wine and Roses*, parole di Johnny Mercer, musica di Henry Mancini, dal film omonimo;

Effetti speciali: Robert MacDonald (effetti fotografici) e Jacques Maumont (effetti sonori) per *The Longest Day;*

Registrazione sonora: John Cox per *Lawrence of Arabia;*

Miglior film straniero: *Cybèle ou Les dimanches de Ville-d'Avray* (L'uomo senza passato) di Serge Bourguignon (Francia);

Documentario a lungometraggio: *Black Fox* di Louis Clyde Stoumen;

Documentario a cortometraggio: *Dylan Thomas* prodotto da Jack Howells;

Cortometraggio a soggetto: *Heureux anniversaire* (Anniversario di matrimonio) di Pierre Etaix e Jean-Claude Corrière (Francia);

Disegno animato: *The Hole* di John e Faith Huntley.

* * *

Con il consueto duplice referendum fra tutti i soci, il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani ha assegnato il 27 marzo a Roma i « Nastri d'argento » 1963. Ecco i premi:

REGIA DEI DUE MIGLIORI FILM: (in ordine alfabetico) Nanni Loy per *Le quattro giornate di Napoli* e Francesco Rosi per *Salvatore Giuliano;*

PRODUZIONE: Goffredo Lombardo (Titanus) per il complesso della sua produzione;

SOGGETTO: Elio Petri e Tonino Guerra per *I giorni contati;*

SCENEGGIATURA: Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Nanni Loy, Carlo Bernari per *Le quattro giornate di Napoli;*

INTERPRETAZIONE FEMMINILE: Gina Lollobrigida per *Venere imperiale;*

INTERPRETAZIONE MASCHILE: Vittorio Gassman per *Il sorpasso;*

ATTRICE NON PROTAGONISTA: Regina Bianchi per *Le quattro giornate di Napoli;*

ATTORE NON PROTAGONISTA: Romolo Valli per *Una storia milanese;*

FOTOGRAFIA IN BIANCO E NERO: Gianni Di Venanzo per *Salvatore Giuliano;*

FOTOGRAFIA A COLORI: Giuseppe Rotunno per *Cronaca familiare;*

SCENOGRAFIA: Luigi Scaccianoce per *Senilità;*

COSTUMI: Pietro Tosi per *Senilità;*

MUSICA: Piero Piccioni per *Salvatore Giuliano;*

REGIA DEL MIGLIOR FILM STRANIERO: François Truffaut per *Jules et Jim* (Jules e Jim).

* * *

La Giuria eletta dal Sindacato — e composta da Mario Verdone, presidente, Giulio Cattivelli, Callisto Cosulich, Filippo M. De Sanctis, Giacomo Gambetti — ha assegnato i seguenti premi per il cortometraggio:

REGIA: Mauro Severino per *Chi è di scena?;*

PRODUZIONE: Comitato per le celebrazioni bolognesi dell'Unità d'Italia per *Il Risorgimento oggi* di Michele Gandin (assegnato a maggioranza);

FOTOGRAFIA (a colori): Claudio Racca per *Isola di Varano* di Carlo Di Carlo;

ATTESTATI DI MERITO: *Spettacolo di gala* di Lino Del Fra; *Fazzoletti di terra* di Giuseppe Taffarel; *Una vita bollata* di Pino Zac.

Dopo qualche apertura coraggiosa degli scorsi anni, gli « Oscar » si sono riadagiati con l'attuale edizione nel pigro conformismo di sempre. Siamo certo lieti che essi rimangano malgrado tutto non chiusi strettamente ad Hollywood, come dimostra il riconoscimento a Divorzio all'italiana, *che incoraggia una produzione italiana di carattere nazionale, non generica, legata a dei problemi e ad un costume tipicamente nostri. Però uno sguardo al complesso delle ambite statuette d'oro indica che si è tornati senza pentimenti al criterio che il miglior film è quello di più solido impianto industriale e di maggior probabile smercio sui mercati stranieri. Discutibile il premio al miglior film straniero a Bourguignon che continua ad « incantare » con la sua presunta poesia. Tra i premi per l'interpretazione, si segnala a giusto titolo quello alla Bancroft, una anti-diva, e a Patty Duke (è la prima volta che una bambina-prodigio riceve un « Oscar » regolare); così, giusto ci sembra il premio ad Ed Begley, lo splendido politicante affarista e corrotto de* La dolce ala della giovinezza. *In definitiva, gli « Oscar », interessano sempre, frutto come sono di un'abile montatura pubblicitaria (si veda in questo stesso fascicolo la nota di Vieri Niccoli sulla « fabbrica degli Oscar »),* aiu*tano gli esercenti a reclamizzare i film premiati, ma non costituiscono un'utile indicazione sul meglio e il nuovo della stagione. I nostri più modesti « Nastri d'argento », al contrario, continuano a fornire un'immagine equilibrata del cinema italiano dell'anno, pur se due grosse pecche balzano agli occhi scorrendone l'elenco 1963: il premio alla Lollobrigida, mediocre attrice in un film di nessun conto, e la totale assenza di menzioni per un'opera quanto si vuole discutibile ma di alto prestigio come* L'eclisse *di Michelangelo Antonioni. Ci congratuliamo intanto affettuosamente con Nanni Loy, a noi particolarmente vicino in quanto docente di regia al Centro Sperimentale, per il « Nastro » ottenuto e per la candidatura all'« Oscar ».*

e.g.l.

Notizie varie

A « BANDITI A ORGOSOLO » IL GRAND PRIX DELL'ACCADEMIA FRANCESE — L'Accademia Francese del Cinema ha assegnato, sotto la presidenza di Georges Auric, i suoi premi annuali. Il « Grand Prix International » è andato al film italiano *Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta. Il « Grand Prix » per il miglior film francese ha coronato, invece, *Les abysses*, il film di Nico Papatakis tratto dal dramma « Les bonnes » di Jean Genet.

CINEMA IN TV — Proseguendo la sua opera di valorizzazione del buon cinema, la televisione italiana presenterà, a partire da maggio un breve ciclo di cortometraggi a soggetto di noti registi che, dato il sistema di distribuzione italiano che non prevede la formula del cortometraggio a soggetto, non sono mai stati distribuiti nei nostri circuiti. Il ciclo, inserito nel nuovo programma « Osservatorio » (2º canale), sarà presentato dal critico Gian Luigi Rondi e sarà aperto da *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1957) di Jean-Luc Godard, appositamente doppiato. Il 29 aprile prenderà il via un altro ciclo, in sei puntate, su « La comica finale », che prevede due comiche per puntata inframmezzate da una conversazione fra la presentatrice Maria Paola Maino ed il critico Ernesto G. Laura, che è anche il curatore della trasmissione. Saranno presentate « two-reels » con Ben Turpin, Ridolini (Larry Semon), Stan Laurel e Oliver Hardy, Charley Chase, Billy Bevan, Snub Pollard, Harry Langdon, Buster Keaton, Charlie Chaplin, alcune delle quali inedite. Ancora sui comici, il programma nazionale ha ospitato un ciclo sui comici italiani, da Musco a Petrolini, da Macario a Totò, presentato dal regista Camillo Mastrocinque. Infine, in maggio inizierà una « personale » di Alessandro Blasetti curata e presentata dallo stesso regista.

TUFAROLI PRESIDENTE DELLA FEDIC — Tito Marconi ha lasciato la presidenza della Federazione Italiana dei Cineclub (FEDIC, l'organismo che raggruppa i cineamatori italiani) che deteneva dalla fondazione, ed è stato eletto presidente onorario. Al suo posto è stato chiamato Michele Tufaroli. Mutamenti anche nella vice presidenza: a Gianni De Tomasi e Vittorio Gallo, anch'essi in tale carica dalla fondazione, sono stati affiancati F. S. Cilenti e Paolo Capoferri.

LUTTI DEL CINEMA — È morto il 12 marzo, sulla Costa Azzurra, in un incidente stradale, *Max de Rieux,* 62 anni, attore (soprattutto da ricordare in *Les grandes,* 1924, di Henri Fescourt) e regista del cinema muto; il 13, a Roma, *Emilio Fenocchi,* sindacalista, vice presidente di Cinecittà; il 21, a Torino, *Felice Minotti,* 75 anni, attore di carattere della prosa, della rivista, della TV e soprattutto del cinema, dove recitò dal 1911 alla morte; il 30, a Parigi, *Antoine Balpetre,* 65 anni, attore del teatro e del cinema (il condannato a morte di *Nous sommes tous des assassins* di Cayatte); l'8 aprile, a Los Angeles, *Jason Robards* (senior), 70 anni, attore statunitense, a volte anche protagonista; il 29, a Mosca, *Leonid Lukov,* 57 anni, regista (visto a Venezia: *Verso la vita*).

LAURA ALLA « DANTE » DI VALLADOLID — Ernesto G. Laura ha tenuto nella sede della « Dante Alighieri » a Valladolid una conferenza sugli « Orientamenti e problemi della critica cinematografica italiana », in occasione dell'apertura d'una Mostra del libro e del periodico cinematografici italiani. Erano presenti, fra gli altri, il regista Alberto Lattuada, che ha pronunciato brevi parole, il dott. Arnaldo Bascone, direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Madrid, che ha presentato l'oratore, il dott. Floris Luigi Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia, il prof. Luis Suárez Fernández, direttore della cattedra di teoria e storia del film dell'Università, la prof. Carla Brunetti, lettrice di lingua italiana all'Università, il documentarista Leonardo Autera, ed un folto pubblico, fra cui molti stranieri, partecipanti alla « Settimana del cinema religioso e dei valori umani ».

Ammannati cittadino onorario di Valladolid

Con solenne cerimonia l'alcalde (sindaco) di Valladolid ha conferito il 27 aprile al dott. Floris Luigi Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia, la cittadinanza onoraria in riconoscimento dei meriti culturali acquisiti come promotore e presidente da numerosi anni delle Conversazioni internazionali sul cinema e come promotore della cattedra universitaria di storia e teoria del cinema.

Vita del C. S. C.

PARLAMENTARI FRANCESI AL C.S.C. — Una commissione di parlamentari francesi ha visitato il 26 aprile la scuola e gli impianti del Centro Sperimentale di Cinematografia. I visitatori, ricevuti dal direttore del C.S.C., dott. Leonardo Fioravanti, si sono molto compiaciuti dell'efficienza dell'Istituto. Facevano parte della commissione gli onn. Herman, capo della delegazione, Yvon, deputato della Loire-et-Cher, Ævrard, deputato del Finistère, Gorge, deputato del Rhone, Ihuel, deputato del Morbillan, Picquot, deputato della Meurthe-et-Moselle, Valenet, deputato della Seine-et-Oise, Poujade, segretario della commissione.

INCONTRO CON CESARE ZAVATTINI — Cesare Zavattini si è incontrato con gli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia, ai quali ha presentato in anteprima il suo ultimo film, *I misteri di Roma*, realizzato da un nutrito gruppo di giovani registi, tra i quali sono rappresentati anche elementi del Centro Sperimentale. Salutato dal direttore Fioravanti, Cesare Zavattini ha parlato agli allievi ed ha poi risposto alle numerose domande rivoltegli. Il testo del colloquio apparirà integralmente nel prossimo numero di « Bianco e nero ».

Confessione in pubblico

colloquio con FEDERICO FELLINI

(FELLINI): Se avete delle domande da farmi sono a vostra disposizione, perché io francamente su *8 ½* non ho proprio niente da dire; intendo dire che è un film che meno degli altri mi lascia un margine, la possibilità di sovrapporvi la mia voce. Quindi posso tutt'al più rispondere a delle domande precise.

D. (VERANA STRASSER, allieva del II anno di recitazione): *La critica ha rilevato, e talvolta criticato, che 8 ½ è un film troppo autobiografico. A me è sembrato il contrario: mi è parso che il film tocchi un problema molto grave, diffuso, il problema della difficoltà di trovare la chiarezza in noi stessi, nel mondo che ci circonda. Quindi vorrei sapere se lei facendo il film lo ha visto come un problema che tocchi tutti o come un problema personale, autobiografico.*

R.: È un po' difficile per me stabilire il limite preciso di *8 ½*, cioè dove comincia e finisce il fatto personale e dove invece comincia il ritratto di un tipo, la descrizione della mia immagine in quanto diventa tipo. È una distinzione che non mi interessa fare, che non voglio fare e che non vedo nemmeno l'utilità di fare. All'accusa di autobiografismo io non so che cosa rispondere. So solo che il mio proposito era di parlare della vita di un regista che si trova in pasticci di carattere spirituale, in una specie di confusione. Di chi dovevo parlare? È evidente che affrontando un tema come questo, cioè la confessione più sincera, più abbandonata, io ritengo che più il film è autobiografico più diventa oggettivo; quindi questa accusa non sono riuscito nemmeno ad afferrarla bene nella sua significazione, se cioè tenda a diminuire o a precisare il limite dell'opera; non sono riuscito ad afferrare in che senso era detta, dato che il film era proprio questo: una confessione sincera, anzi

sincerissima — per me naturalmente — pur se con quel tanto di artificio, con quel tanto di trucco nobilissimo che un uomo che si mette di fronte agli altri per raccontare una cosa deve necessariamente mettere in opera per poter comunicare.

D. (GUIDO CINCOTTI): *Vorrei da te una risposta sincera. Tu hai degli sceneggiatori coi quali hai collaborato da sempre — Flaiano, Pinelli, Brunello Rondi — ai quali hai sempre dato molta parte del merito dei tuoi film. Ma questa volta, più ancora che in altre occasioni, leggendo la sceneggiatura non si ricava la più pallida idea, nemmeno il più piccolo barlume di quello che è il film, di quello che sono i suoi significati e i suoi valori. E allora quali sono stati, almeno per questo film, gli apporti dei tuoi collaboratori, fino a che punto ti sei affidato a loro, quali spunti ti hanno offerto, quali stimoli, e quanto viceversa ti sei infischiato di loro?*

R.: La collaborazione con Flaiano, Pinelli e Rondi è un fatto di amicizia, è come fare un viaggio insieme. Io ho bisogno — per abitudine, per pigrizia, per consuetudine, per superstizione, non so definire bene perché — quando ho il presentimento di un'idea di un film, ho bisogno di comunicare con qualcuno; e siccome loro mi conoscono molto meglio di altri, che mi darebbero soggezione o con i quali non ho stabilito da tempo un rapporto di abbandonata fiducia sul piano dell'amicizia, preferisco farlo con loro, a parte il loro valore autentico e il loro talento, ma proprio per andare nel cuore della cosa. Lo faccio con loro perché mi servono i silenzi, il modo in cui ci evitiamo (difatti noi non stiamo mai insieme, ci organizziamo per non vederci mai) e la collaborazione ormai è condizionata secondo questo ritmo, di incontrarci per non incontrarci, di telefonarci per non prendere degli appuntamenti; per me questa è una collaborazione molto preziosa in quanto essi, facendo i conti con la mia pigrizia, con le mie abitudini, con questo mio modo d'essere pigro e fanatico, ma anche delicato e nello stesso tempo disponibilissimo, mi permettono di realizzarmi nella maniera che mi è più congeniale; può darsi che la loro collaborazione nel film sia ancora meno evidente, ma io se debbo essere onesto posso dire che sono i collaboratori che mi merito, cioè quelli più adatti; questo è un discorso che può sembrare abbastanza denigratorio per loro, invece debbo aggiungere che Flaiano, Pinelli, Rondi sono dei collaboratori estremamente preziosi e validi sul piano professionale anche se io non me ne servo alla maniera concreta, magari me ne servo in un modo più sottile.

D. (LEONARDO FIORAVANTI): *Pensi che sia stato il successo della* Dolce vita *a metterti in una condizione di crisi quale quella che tu riveli in* 8 ½, *oppure pensi che questo film sia la chiusura di un arco della tua produzione indirizzata in un certo senso?*

R.: Io veramente non so dire ancora bene se *8 ½* sia la chiusura o l'apertura di un ciclo. Posso dire che l'idea di questo film è anteriore alla *Dolce vita.* Avevo in animo da tempo, mi pare subito dopo *Le notti di Cabiria,* di fare un ritratto a più dimensioni di una creatura umana, una storia nella quale si configurassero diversi momenti, vale a dire una storia che si svolgesse insieme su un piano della realtà fisica, su un piano della realtà dei sogni, su un piano della realtà dell'immaginazione, con uno scavalcamento continuo di tempo — presente, passato e futuro — insomma con una certa contemporaneità; però non riuscivo a trovare il racconto, non riuscivo a trovare il personaggio; volevo farne, in un primo momento, un avvocato, ma di avvocati in verità ne so pochissimo, e anche quando la storia si è configurata in questo modo, come in *8 ½,* i dubbi sul protagonista sono stati presenti fino all'ultimo. In realtà io pensavo che una carta d'identità precisa non servisse, perché in fondo volevo fare la storia di un uomo quale che possa essere la sua professione, la storia di un'anima in crisi. Una cosa quindi estremamente oggettiva. Ed è proprio per questa esigenza di oggettività — non sembri un paradosso — ho deciso alla fine di vincere ogni forma di pudore, di ritrosia, e fare quello che tutto sommato mi sembrava già da tempo la soluzione ideale, parlare di un regista, di uno, in altre parole, che potevo anche essere io stesso.

Per un po' ho avuto delle incertezze, complessi sentimentali, timori di ferire qualcuno; ma quando mi sono deciso, mi è sembrato tutto molto più chiaro e più semplice.

D. (FIORAVANTI): *Nel tuo film appare una notevole evoluzione rispetto al tuo modo precedente di esprimerti cinematograficamente. Alcuni hanno voluto vedere in questo una certa influenza del cinema francese, soprattutto di* Marienbad, *così come alcuni hanno chiamato in causa influenze letterarie, Joyce e cose del genere.*

R.: Dover sbandierare ai quattro venti, come forma di difesa, la mia ignoranza, è una cosa che mi mette in imbarazzo. D'altra parte nei casi pratici, quando qualcuno mi fa una citazione o mi

ricorda un'opera nella quale è possibile vedere un'analogia, cosa devo fare? Se il discorso si approfondisce, immediatamente ci si rende conto che non ho letto o visto quelle opere. D'altra parte, quando la citazione viene fatta perché il critico o il recensore vuole benevolmente informare che ha letto molto, questo è un fatto che fa simpatia, tenerezza; se invece la citazione è fatta con spirito che tende a diminuire il film perché si vuole affermare che senza certe influenze io avrei fatto una cosa diversa, allora sono costretto a confessare che non ho letto e non ho visto, e nello stesso tempo quando faccio questa dichiarazione mi sento mortificato. Per aiutare gli storici io posso dire che *Marienbad* non l'ho visto e Joyce non l'ho letto, e subito domando scusa di non aver visto e di non aver letto.

D. (SERGIO LUIS PERSON, allievo del II anno di regia): *Quali sono le ragioni che l'hanno indotto a preferire il finale che è nel film a quell'altro previsto dalla sceneggiatura, che era ambientato nel vagone ristorante?*

R.: Il finale nel vagone ristorante non solo era previsto nella sceneggiatura, ma l'ho anche girato, è stato anche montato e in un primo momento pensavo che il finale fosse quello. La cosa è andata così: ad un certo momento volevo girare una presentazione per il film, perché credevo che la solita presentazione fatta di brani di scene oppure di fotografie immobilizzate non fosse sufficiente. Ho pensato quindi una specie di presentazione di tutti i personaggi nella torre dell'astronave.

Si è fatta una convocazione generale e ho girato con sette o otto macchine da presa perché volevo che questa presentazione fosse una specie di caos festoso: tutti, gli attori, i protagonisti. le comparse, i generici, i macchinisti, tutta la nostra « troupe » scendeva da questo scalone, girovagava per la pista goffamente, poi ad un colpo di frusta di Mastroianni si mettevano su quella specie di maneggio e sfilavano al ritmo di una musica di banda. Questa doveva essere la presentazione. Quando l'ho girata, ho avuto l'intuizione che quello dovesse essere il vero finale del film. Allora ho girato ugualmente la presentazione, che poi non ho fatto più stampare perché avrebbe anticipato in maniera pericolosa il finale vero del film, e l'idea di questa festosa e sgangherata riunione di tutti i motivi del film, questa unione, questa riconciliazione con tutti, con i morti, con i vivi, l'ho utilizzata come avete visto.

Questo finale mi parve che presentasse numerosi vantaggi su quello immaginato precedentemente. Innanzi tutto c'era la musica, e questo mi pare molto importante in un film che tende, tutto sommato, a uscire dal caos per arrivare a una forma di armonia, a una forma di sincronizzazione di tanti individui che fanno una stessa cosa all'unisono. Direi che è proprio filosoficamente importante che il finale avesse musica, mentre l'altro finale, piuttosto che una musica, aveva il suono delle ruote del treno, il rumore del treno — potente, inarrestabile — che continuava dando una sensazione di fiducia cioè di abbandono. Ma oltre a questo elemento, mi pare che questo finale abbia sull'altro un vantaggio ancora più preciso, più convincente: lì il protagonista saliva in treno con la moglie ed erano decisi a separarsi, cioè vi era una rottura definitiva, lui non faceva più il film, aveva abbandonato tutto quanto, il treno si muoveva, partiva, fuori cominciava ad annottare e c'era un dialogo estremamente arido, triste, perché era il dialogo di due che non comunicano più, era proprio una forma testamentaria di saluto che i due si facevano. Poi il treno infilava una galleria, il rumore delle ruote si faceva sempre più fragoroso, Marcello cominciava ad avvertire una specie di disagio, di malessere fisico, una forma di angoscia opprimente che lo portava a sudare, a guardarsi intorno disperato e cominciava a vedere nel vetro del finestrino riflessa la propria immagine che appariva e spariva secondo le condizioni di luce; vedeva anche l'immagine della moglie riflessa, e questa immagine si allargava, si deformava, si rimpicciolìva, veniva proiettata sulla strada ferrata, contro la parete della galleria, contro la campagna, insomma una disintegrazione totale, rappresentata simbolicamente ma in maniera abbastanza reale, della sua persona, che vedeva frantumarsi dappertutto. Al massimo dell'angoscia che questa visione gli procurava, guardando dentro il vagone ristorante deserto, vedeva improvvisamente delle ombre sedute, immobili, che lo accompagnavano nel suo viaggio. E via via che il treno continuava la sua corsa il vagone si illuminava e queste ombre apparivano tutte bianche e il vagone diventava lunghissimo e popolatissimo di tutti i personaggi della sua vita. Il senso quindi era lo stesso: Marcello viaggia con tutti i personaggi della sua vita in un treno che corre nella notte e nonostante tutto ha fiducia in questo viaggio, e il film finiva su un tentativo sgangherato di Marcello di comunicare alla moglie che cosa era questa percezione che lo aveva illuminato, che per un momento lo aveva reso sereno, però

non riusciva ad esprimersi bene; e tutto finiva su questo tentativo goffo di spiegare questo presentimento di allegria che lo aveva afferrato; e su tutto c'era questo ritmo delle ruote del treno quasi a significare comunque un abbandono fiducioso. L'unico pericolo di questo finale era che il film finisse per sembrare una storia matrimoniale; poiché il film si chiudeva sul rapporto tra moglie e marito mi sembrava sproporzionato quello che c'era stato prima. Anche per questo ho preferito l'attuale finale. Io tento di portare delle ragioni a questa preferenza, ma in realtà è stata un'intuizione abbastanza estemporanea. Guido non si rappacifica soltanto con la moglie, non accetta soltanto lei ma accetta tutti gli altri e quindi c'è questa unione, questa accettazione integrale di se stesso negli altri, attraverso questa ballata che secondo me non è una ballata, come qualcuno ha obbiettato, un pochino troppo disinvolta.

D. (PERSON): *Lei dice che i due finali hanno lo stesso senso. Ma in questo, definitivo, il protagonista si decide a fare il film e dice: non posso fare a meno di voi; quindi secondo me è un finale contraddittorio all'altro.*

R.: No, non è contraddittorio. Il fatto che si decida a realizzare il film è un'informazione fornita, tutto sommato, per compiacere lo spettatore, per dire che si farà anche il film. Ma il film anche con l'altro finale era fatto, perché era quello che si è visto fino a quel momento, quindi il senso è lo stesso.

D. (PIER ANNIBALE DANOVI, allievo del II anno di recitazione): *Passando dal piano informativo a un piano più propriamente critico, mi sembra che il finale sia, non dico troppo semplicistico, ma che aggiunga poco a quella che è stata la sua posizione verso la vita nei suoi film precedenti, per esempio rispetto a* Le notti di Cabiria.

R.: Mi pare che i due personaggi siano molto diversi: altro è Cabiria e altro è questo.

D. (DANOVI): *È chiaro che non vuole essere un accostamento preciso. Ma in generale i due finali riflettono la stessa posizione nei confronti della realtà; una posizione che certo è coerente, ma che non porta niente di nuovo, rimane sempre una posizione di ottimismo che può sembrare un po' facile e immotivata.*

R.: Non mi sembra che abbia ragione perché i due film sono profondamente diversi, sia per i personaggi, sia per la storia che viene raccontata, sia per lo stile e quindi in un senso o nell'altro ...

D. (CINCOTTI): *Scusi, Danovi, ma se lei proprio vuol dare un valore a queste cose — cioè pretende da un artista una evoluzione ideologica — mi pare allora che dimentichi la chiusura della* Dolce vita *che è una chiusura senza speranza.*

(DANOVI): *È chiaro, però se vogliamo fare una considerazione in questo senso, dobbiamo attenerci all'ultima espressione dell'artista e del regista; se la posizione di Fellini è questa e si rifà anche a una posizione precedente mi sembra che in questa posizione non ci sia alcunché di nuovo.*

R.: Mi sembra che l'ottimismo di Cabiria era soltanto un fatto vitale, di un animaletto fiducioso come una creatura sul piano fisiologico; qui no. Mi sembra che, sia pure espressa soltanto in forma di presentimento, la liberazione di Marcello avvenga dopo un esame ben preciso delle cose. Cabiria, poveretta, non capisce niente di quello che sta succedendo, Marcello no, Marcello è uno che si sta facendo l'autopsia da solo, e se alla fine perviene a quello stesso sorriso di Cabiria, in realtà c'è stato un altro processo, una altra evoluzione; quindi mi pare che siano sostanzialmente diversi i procedimenti.

D. (DAN PERRY, allievo del I anno di regia): *La distinzione fra film autobiografici e no io non la vedo, perché è un fatto noto che un regista sincero, e nel suo caso si può certo parlare di sincerità, esprime sempre se stesso e cerca di ritrovare motivi della sua fanciullezza, della sua vita. Quello che vorrei domandare è un'altra cosa. Lei nei film precedenti alla* Dolce vita *che io conosco, cioè* Lo sceicco bianco, I vitelloni, La strada, Il bidone *e* Le notti di Cabiria, *ha sempre trattato la storia, la vita, i problemi della gente semplice, storie sempre molto umane e commoventi. Poi, dalla* Dolce vita *fino a* 8 ½ *si è rivolto sempre più a se stesso. Ora questo non vuol essere una critica, ma vorrei dirle che vedendo quei primi film io ne ricavavo una grande commozione, un desiderio di piangere e di ridere nello stesso tempo. Questi ultimi due film invece mi hanno lasciato indifferente, naturalmente ho apprezzato la grande evoluzione del suo linguaggio che è diventato più moderno, più svelto, più aggiornato, ma questi due film mi hanno lasciato più freddo. Ora, poiché ritengo che ogni film, che ogni regista abbia un messaggio da dire, io credo che quei primi film hanno espresso questo messaggio molto più che questi due ultimi, e vorrei sapere se lei in coscienza avverte questo cambiamento, e se questo è un cambiamento transitorio e se lei crede che in futuro tornerà ad essere quel Fellini che parla della gente semplice e di problemi umani generali che toccano ognuno di noi; oppure se crede che questo cambiamento sia già un fatto definito e che perciò, come dice anche in* 8 ½, *lei ha finito di parlare e non ha più da esprimere problemi.*

R.: Non mi sembra che ci sia una così netta divisione tra i miei film e questi ultimi due. Io sono il meno autorizzato a guardare cri-

ticamente i miei lavori, quindi può darsi che lei abbia ragione, non so cosa dirle. Immodestamente mi pare di poter dire che un film viene proprio dopo l'altro e ne è sempre la continuazione ideale, e mi sembra che il discorso, forse con accentuate incertezze, confusioni, annebbiamenti, è sempre lo stesso; non mi pare di notare una differenza così radicale come lei invece crede di vedere.

D. (PERRY): *Lei accenna a un ritorno in questo finale di cose, di personaggi, che sono a lei cari... sarebbe un preannuncio forse di quello che lei intende fare prossimamente?*

R.: Siccome il protagonista del film è un regista e in quel finale c'è l'accettazione dichiarata — spudoratamente dichiarata — di se stesso e quindi del suo mondo, di un mondo che gli si figura secondo le incarnazioni che gli sono più congeniali, mi sembra chiaro che nel film ci sono i preannunci di un'attività futura. Ma con questo non voglio dire niente di preciso, non voglio dire per esempio che, poiché ci sono i « clowns » con la bacchetta, si debba interpretare la cosa come l'anticipazione di un film che riguardi il circo equestre.

D. (PERRY): *Tornando al punto di prima, io noto che i suoi primi film parlavano di persone appartenenti a una certa classe sociale, e invece dalla* Dolce vita *in poi abbiamo problemi tipici di altre classi. C'è una distinzione.*

R.: Non ho capito bene la prospettiva secondo la quale lei mi fa questa domanda. Lei vuol dire che i film precedenti avevano degli interessi di natura sociale più evidenti?

D. (PERRY): *No, anche questi presentano dei problemi sociali, ma di un'altra classe. Io volevo domandare se lei ritiene che questo cambiamento sia un cambiamento cosciente e definitivo oppure no.*

R.: Non è che io stia a controllarmi continuamente allo specchio. Questo film esprime la mia realtà, i miei interessi, le mie paure attuali, e non sono in grado quindi di fare delle anticipazioni su quello che succederà domani. Io stesso lo aspetto con molta curiosità, con molta fiducia, con molto abbandono, con molto divertimento. D'altro canto io non credo che questo film sia la storia di Fellini. Io sono convinto — e le testimonianze di tanti incontri, di tante lettere, di certe reazioni del pubblico, anche di quello più sprovveduto mi confortano in questo senso — che il timore che qual-

che volta avevo, ossia che il film rischiasse di essere una chiacchierata troppo privata, era infondato. Io credo che poco dopo l'inizio del film si dimentichi che si parla di un regista, quindi tutto sommato di un personaggio ben individuato, e si cominci ad attuare un certo processo di identificazione. Non mi pare insomma che il film possa essere limitato alle avventure, alle malinconie di un regista a corto d'ispirazione.

D. (CINCOTTI): *Una ragazza, dopo la proiezione, mi diceva di essersi identificata, per quel tanto che era possibile, con il personaggio di Guido, di aver ritrovato la propria storia interiore, i propri turbamenti e problemi. Mi pare che questo coincida con quello che hai detto.*

D. (PIERO FAGGIONI): *Permettetemi di sottolineare una cosa, in contrasto con certe osservazioni che ho sentito e che avevo avvertito precedentemente, in particolare riguardo al finale. A me il finale di questo film ha comunicato un'energia straordinaria, e questo l'ho sentito arrivare a molti miei colleghi. Ho la sensazione che questo dipenda dal grado di amore con cui uno segue tutto il film; se uno arriva a tre quarti del film amandolo già, il finale gli dà una sensazione fortissima in senso positivo.*

R.: Sono d'accordo. E per questo ho sempre sostenuto che su questo film non c'era niente da dire, niente da spiegare. L'ho detto mille volte anche ai dirigenti dell'Ufficio Stampa, ma la cosa, come sempre capita, fu interpretata come una trovata pubblicitaria. Io sapevo in partenza che questo era un film da vedere, da sentire con l'abbandono più totale, sdrammatizzando tutte le vicende accessorie, quelle sulle quali di solito si punta quando un film è in corso di realizzazione. Non conoscere nulla del film ed abbandonarsi ad esso in modo completo: questo mi pare il modo di ricezione più congeniale a questo tipo di racconto.

D. (FAGGIONI): *Quella di cui parlavo prima è una sensazione, diciamo così, affettiva. Riconducendola poi ad origini logiche ho l'impressione che per la prima volta in* 8 ½ *lo spettatore è portato a identificarsi con tutta una realtà oggettiva. A me sembra che lei distingua molto bene i tre piani su cui si svolge la storia del protagonista: la rievocazione del mondo passato, che è assolutamente personale; l'immaginazione del mondo futuro, che è anch'essa personale, per cui lo spettatore è necessariamente escluso da questi due mondi privati; e infine la realtà in cui agisce Guido, che è una realtà la quale si prolunga nella sala di proiezione e stabilisce un diretto contatto con lo spettatore. Nella sequenza della visione dei provini, per esempio, e poi da quella al finale, ci si rende conto che lei e Guido (identificazione che è quasi totale) fanno della realtà e dei personaggi che li circondano l'oggetto della propria creazione fanta-*

stica. E allora lo spettatore è portato a liberarsi da ogni posizione di distacco critico e obiettivo e a sentirsi direttamente inserito; quegli avvenimenti e quei soggetti non sono più degli incontri fatti da Guido, ma degli incontri di tutti noi. Questo mi pare un invito a una massima apertura verso il prossimo, a non risolvere le proprie crisi col rinchiudersi in se stesso, ma aprendosi il più possibile verso gli altri, direi che questa è una delle ragioni di quella vivificazione, di quella carica che ho avvertito nel finale del film.

R.: La ringrazio perché ha fatto un esame molto approfondito e nello stesso tempo molto lucido.

D. (Giulio Cesare Castello): *Mi pare che a conti fatti il punto cruciale del discorso intorno a questo film sia il finale e in effetti io sono più d'accordo con Danovi che non con Faggioni. Questa sensazione elettrizzante che può dare il finale io non la disconosco, ma è una sensazione di carattere, direi, propriamente fisiologico, perché una parata circense è sempre qualcosa di molto eccitante. È un finale che io trovo, sul piano spettacolare, estremamente suggestivo ed elettrizzante, però non lo condivido altrettanto come conclusione del discorso. Io vorrei che tu mi spiegassi in base a quali elementi il protagonista passa da una posizione di totale negazione ad una accettazione totale, quali sono gli elementi che lo portano a cambiare itinerario e perché questo cambiamento arriva in quel momento e non in un altro. A mio giudizio le cose si svolgono in un modo tale per cui questo momento potrebbe arrivare molto prima o potrebbe arrivare due ore dopo.*

R. No, per la semplice ragione che arriva proprio quando il protagonista ha toccato il fondo dell'abisso. Sono profondamente convinto che quando questo fondo si è toccato avviene un ribaltamento; io credo proprio che quando si è nel mezzo della galleria comincia ad apparire un quadratino di luce, c'è come un presentimento di liberazione che io — forse perché, come mi dicono, sono rozzo e senza cultura — non so dire da che cosa sia ispirato e che io accetto sul piano delle emozioni ma non passivamente, non fatalisticamente. D'altro canto tutto quello che avviene nel film esclude una interpretazione nel senso di una passiva rassegnazione, ma è una accettazione attiva con un senso di responsabilità ben precisato. Che cosa significherebbe il film senza quel finale? Direi che il film si giustifica solo per quel finale. Io volevo fare un ritratto a più dimensioni di una creatura umana, tentare di dare una visione più integrante di quel caleidoscopio che è una creatura umana. Anche se il finale che avevo immaginato era diverso, il senso era identico: l'accettazione lucida e precisa e cosciente di se stesso e della realtà, senza più la proiezione catastrofica di ideali irraggiungibili.

Qualche critico mi ha rimproverato di non aver chiuso il mio film con la rinuncia di Guido a fare il suo film. Ma che significato avrebbe avuto? A me può interessare di descrivere il caos solo se da questo caos vedo una via d'uscita; altrimenti mi sembrerebbe di chiudere in modo disonesto. Forse questo è il mio limite, ma nello stesso tempo, credo, è una prova della vitalità di un autore. Ripeto che non mi sembra che il film avrebbe potuto esistere o che avrebbe avuto un senso senza quel finale.

D. (CASTELLO): *A me il finale non dispiace preso a sè, ma non mi pare che abbia una giustificazione precisa, non è preparato, arriva come un « exploit » rutilante, ubriacante, ma che non ha delle radici precise.*

R.: Ubriacante può darsi, ma perché è la dimostrazione più vistosamente convincente della possibilità che c'è in noi di un rovesciamento improvviso.

D. (CASTELLO): *Ma tutto dipende dalla disponibilità dello spettatore a lasciarsi suggestionare dalla bellezza di questa immagine finale che tu proponi. Qualcuno può trovarlo appagante, un altro ci ragiona su.*

R. E fa male a ragionarci su. Io non voglio atteggiarmi a profeta perché sarebbe ridicolo, ma ho ricevuto delle lettere da tanti sconosciuti, ai quali il film è arrivato al centro del cuore in un modo profondamente benefico e che hanno scritto a me, ad uno sconosciuto, per raccontarmi in che modo il film li abbia aiutati a risolvere tanti loro problemi. A volte mi vergogno persino a leggere queste lettere, che aprono fiduciosamente tante intimità; ma debbo dire che queste lettere mi fanno buttare alle spalle le obiezioni, mi rendono corazzato contro un certo tipo di critica, sia pure la più affettuosa, che comunque tenda a dirmi che questo slancio sia di artista che di uomo io dovrei misurarlo sul bilancino del farmacista. Io non voglio fare il farmacista.

D. (CASTELLO): *Ma non si tratta di questo.* La dolce vita, *per esempio, ha un finale che sul piano razionale non è più conclusivo di quello di* 8 ½; *è un finale allegorico volutamente ambiguo, però questa sua allegoricità e ambiguità hanno una logica e una coerenza molto più precisa, più aderente a quel rapporto tra autore e spettatore che tu intendi stabilire. Il finale di* 8 ½, *con tutta la sua episodica abbagliante realtà circense, è estremamente suggestionante ma, mentre quello della* Dolce vita *ha un'assoluta ragion d'essere, questo secondo me non ce l'ha.*

R.: A me sembra che ce l'abbia. Una volta, parlando con i giornalisti, mi è venuto spontaneo di dire che questo film è un tentativo di spiegare le parole incomprensibili che dice la ragazzina della *Dolce vita* a Marcello, i segni cabalistici, esoterici che ella fa. Mi sembra che questa affermazione, anche se improvvisata come tante mie affermazioni, abbia una radice di verità.

D. (CASTELLO): *L'ultima fase della tua carriera, contrariamente a quello che ha detto qualcuno prima, ha indubbiamente visto allargare i tuoi impegni; tu sei un artista portato a raccontare storie aperte con finale aperto, e in questo senso* La dolce vita *è un film esemplare, mentre il finale di* 8 ½, *pur nella sua allegoricità e indeterminatezza, vuole essere un finale chiuso, e come tale non è abbastanza persuasivo.*

D. (LUIGI PERELLI, allievo del II anno di regia): *Dalle impressioni riportate da una prima visione del film, e perciò non ancora filtrate criticamente, a me sembra che il film stesso nasca da una forma di compromesso personale. Lei aveva davanti a sè un materiale estremamente scottante, il materiale delle sue esperienze private che indubbiamente doveva farle molto male. Ora mi sembra che lei abbia avuto un certo ritegno, come una paura di soffrire fino in fondo. Cercherò di spiegarmi. Lei parla nel film di alcune cose che l'hanno particolarmente impressionato nella sua vita: le donne, la religione, i rapporti familiari; però non ne parla completamente allo scoperto, mi pare che cerchi di crearsi una difesa ironizzando su ciascuno di questi contenuti umani. È come se la sua intelligenza operi una vera e propria cesura, è come se lei a un certo momento si tiri indietro.*

R.: Posso dirle sinceramente che io paventavo i pericoli di una storia come questa, di una confessione abbandonata e scoperta che poteva anche diventare irritante. Per questo ho cercato di convincermi e di convincere tutti che si trattava di un film comico; ho addirittura scritto « film comico » su un pezzo di nastro adesivo e l'ho incollato sulla macchina da presa. Ho scelto questo atteggiamento sorridente, ironico, buffonesco, perché mi è più congeniale e non perché mi consentisse delle riserve mentali come lei sembra credere; anzi è un atteggiamento che mi ha consentito forse una maggiore sincerità perché non ero obnubilato dalle nebbie della passione.

D. (CARLO MORANDI, allievo del I anno di regia): *A me sembra che su questo film sia difficile fare osservazioni particolari, valutare il modo in cui è stata girata una certa sequenza, il modo in cui si sono ottenuti certi effetti, ecc. ... È un film difficile a leggersi criticamente e dal quale si ama lasciarsi prendere vedendolo più e più volte. Vorrei anche osservare che nelle opere*

di altri autori, impegnati come lei a descrivere la crisi dell'uomo moderno, rimane sempre un margine di filisteismo: questi autori vogliono dare il senso di smarrimento di una persona, descrivere una crisi, e al tempo stesso realizzano un certo lavoro, cioè sono al di fuori della crisi. Nei suoi ultimi film invece vi è un passo avanti: la sua stessa figura si realizza nel momento e nella misura in cui i suoi personaggi riescono a realizzarsi. Un altro aspetto vorrei sottolineare: i suoi rapporti con le donne. È indubbio che tutte le figure femminili del film si riconducano a sue lontane e magari inconscie esperienze. Come pure il personaggio della Cardinale rappresenta indubbiamente una specie di creatura ideale, la donna con cui si desidera avere il rapporto più completo e totale. Le altre donne sembra che la avvolgano in una specie di strana vischiosità e mi pare quasi, esaminando questo aspetto del film, che questa specie di galleria di ritratti femminili, così legati, per un verso o per l'altro, a sue esperienze, non sia del tutto esplicita e nasconda qualche suo problema più grave, che lei non dichiara esplicitamente. Forse uno psicanalista troverebbe una chiave per interpretare questo suo desiderio quasi nevrotico, ma non completamente realizzato, di estrinsecare, ma solo fino a un certo punto, questa parte della sua intimità.

R.: Può darsi che io abbia capito quello che lei mi chiede, ma sono un po' imbarazzato a rispondere anche perché la sua domanda non è del tutto chiara. È possibile che uno scienziato, allenato a forme di indagini particolari, facendomi a questo proposito una domanda molto precisa, otterrebbe da me una risposta altrettanto esplicita, quella risposta che io a lei posso non dare, trincerandomi dietro la scusa di non aver capito bene quello che lei vuole.

D. (Giovanni Calendoli): *Nel finale del film, il protagonista si libera da tutti i suoi complessi di oscurità, di incertezza, di angoscia, trova una liberazione nell'accordo con gli altri, il che è chiaramente sottolineato dal ritmo della musica. Ora vorrei che tu specificassi di che natura sia questo accordo con gli altri, con il mondo, con la società, con le tradizioni familiari, con questa folla con la quale il protagonista finisce per identificarsi.*

R.: I rapporti fra Guido e gli altri sono complessi e di natura diversa da un caso all'altro. Sono tanti rapporti, come tanti sono i rapporti che io, come uomo e come autore, ho con le persone, con le cose, con i ricordi, con le esperienze della mia vita. Posso dire — e la cosa è riferibile tanto al mio protagonista quanto a me stesso — che dopo aver fatto un film come questo io posso organizzare il mio rapporto con tutte queste cose in un modo diverso, non più traumatico, non più condizionato al mito che ciascuna di quelle cose o persone rappresenta. Un'accettazione

della realtà in un senso nuovo, non più passivo; l'accettazione di uno che non è più terrorizzato da certi mostri, ma si rende conto che essi lo hanno arricchito, lo hanno portato ad essere quello che egli è, e perciò non le rinnega, non le rifiuta, ma le considera ormai come parte integrante della sua vita. Non c'è più una creatura oppressa dai propri complessi fin quasi alla distruzione interiore, ma c'è il ridimensionamento di questa persona anche e proprio in funzione di questi mostri che non gli appaiono più tali. Dopo questo film, insomma, il protagonista può cominciare un discorso nuovo, secondo un nuovo ritmo vitale, arrivando ad un nuovo modo di realizzare se stesso. In questo senso, ripeto, mi sembra che il finale non sia elusivo e affidato soltanto ad una suggestione ipnotica.

D. (KRISTINA STYPULKOWSKA, attrice polacca): *A me sembra straordinaria la ricchezza dei personaggi, sconcertante proprio nella loro multidimensionalità. Quello che qualcuno prima ha chiamato l'ironia con cui lei guarda questi personaggi mi sembra che dia ad essi una straordinaria vitalità. Che questo film sia un fatto personale di Fellini non mi interessa più, quando ciascuno di noi può ritrovare in quei personaggi una carica di vitalità. Che cosa farà dopo il protagonista, cosa che il film non dice, non importa: la carica vitale che emana dal film è tale per cui possiamo essere sicuri che qualcosa di positivo egli farà.*

R.: Infatti, io stesso non so dirle esattamente cosa farò dopo questo film; ma posso dire con molta sincerità che esso mi ha fatto veramente bene. Io so che adesso potrei fare qualsiasi cosa perché è nuovo il modo di guardare e anche il modo di amare; potrei anche cominciare da capo tutta la mia carriera, rifare tutti i miei film, naturalmente in modo profondamente diverso perché in effetti mi sembra che quello che succede a Guido nel film in realtà è accaduto a me stesso. È una cosa che non so spiegare (in questo senso Castello forse ha ragione) se non in questo modo balbettante, ma il fatto che io non sappia determinarlo concettualmente non toglie che per me sia profondamente vero anche se su un piano irrazionale.

D. (OMAR ZULFICAR, allievo del I anno di regia): *A me risulta piuttosto difficile da capire la continuità psicologica del film. Per esempio: durante la proiezione dei provini il protagonista sente che nessuno di essi gli va bene; e questo mi sembra si spieghi perfettamente.*

R.: Certo: un film è per il regista la realizzazione, sia pure in forma simbolica, della propria personalità più autentica. Attraverso il film egli realizza se stesso, può fare un po' di chiaro dentro di sè. Ma quando arriva alla definizione pratica di questi suoi sentimenti intimi, quando arriva per esempio alla scelta degli attori che dovranno animare i suoi personaggi, non può non accorgersi di quanta grossolana approssimazione vi sia.

D. (ZULFICAR): *Ma è appunto questo che volevo chiedere. Come mai, pur avvertendo questa impossibilità di realizzare pienamente in modo concreto le sue immagini, egli alla fine decide ugualmente di fare il film?*

R.: È la stessa obiezione che faceva Castello. E sono costretto a ripetere che secondo me non si può descrivere in modo concettualmente convincente quello scavalcamento che ad un certo momento può avvenire nell'animo di un autore. Si può raccontare lucidamente tutta la fatica che occorre fino al momento del salto decisivo, che potrebbe anche essere un salto nel vuoto o un suicidio, come sta per avvenire nel film. Ma poi avviene un ribaltamento misterioso, dovuto a possibilità che sono evidentemente congeniali all'uomo e che non è possibile descrivere se non con un linguaggio esoterico.

D. (CINCOTTI): *Passando ad altro argomento, in questo film, mentre hai conservato gran parte dei tuoi collaboratori abituali — dagli sceneggiatori allo scenografo, al musicista, ad alcuni attori — hai invece utilizzato per la prima volta Di Venanzo come operatore, nonostante che tu sia notoriamente molto affezionato a Martelli. Come mai questo cambiamento? E che puoi dirci di questa collaborazione con Di Venanzo?*

R.: La sostituzione dell'operatore è stata determinata esclusivamente da una ragione pratica, perché Martelli era impegnato. Debbo dire che Di Venanzo è stato un collaboratore preziosissimo, straordinario soprattutto perché lui di solito lavora in un certo genere di film che richiede una fotografia improntata a un notevole realismo. Ma anche se nelle prime settimane era un po' intimorito, ha collaborato con me con una disponibilità totale e con una fiducia anche eccessiva, seguendomi su certe strade che non so quanti altri collaboratori avrebbero accettato.

D. (Cincotti): *Questa è appunto una domanda che si può rivolgere direttamente a Di Venanzo: quali problemi si debbono affrontare passando da un film come* Salvatore Giuliano *a un film come* 8 ½?

R. (Gianni Di Venanzo): In genere l'impostazione anche fotografica di un film la dà il regista, il quale cerca di esporre nella maniera più chiara possibile all'operatore quello che desidera. Franco Rosi, per esempio, mi mostra addirittura delle fotografie per indicarmi quello che vuole che io inquadri e il modo, il tono fotografico che desidera. Con Fellini le cose sono un pochino più difficili: bisogna cercare di capirlo e questo da principio suscita un certo sgomento. Ma in definitiva, quando è sul lavoro, sa esattamente quello che vuole dall'operatore e lo chiede nella maniera più chiara.

D. (Fioravanti): *Le esigenze di Fellini le hanno posto particolari difficoltà di ordine tecnico? Non ha avuto talvolta, prima di vedere il materiale girato, dei dubbi sulla riuscita o meno di certi particolari effetti?*

R. (Di Venanzo): Dubbi da principio ne ho avuti molti. Vi dirò che dopo la prima settimana volevo abbandonare. Cominciammo infatti a girare in un ambiente di interni, quello della camera d'albergo dove si è installata la produzione del film a cui Guido di notte va a far visita. Il risultato non fu quello che Fellini voleva, e la cosa mi mise in crisi. Ero disorientato proprio perché venivo da altre esperienze e cominciavo a temere che queste mie esperienze non potessero essere utili a Fellini. Ma Fellini fu straordinariamente comprensivo: anziché rifare quella scena, la integrò con altre inquadrature, modificando in pratica la sceneggiatura, in modo tale che la scena stessa risultò accettabile. Poi mi ha aiutato nel farmi rivedere certe mie posizioni, mi ha forzato, incoraggiandomi, in un certo uso abbastanza spregiudicato del « pancinor », nell'attuare uno sbiancamento del positivo e in altri casi abbastanza difficili; ed io, eseguendo esattamente quello che lui mi chiedeva, ho ottenuto un risultato che credo lo abbia soddisfatto.

D. (Stamatios Tripos, allievo del II anno di ripresa cinematografica): *Lo sbiancamento del positivo di cui lei ci ha parlato si riferisce agli esterni sulla sabbia?*

R. (DI VENANZO): No, riguarda gli esterni della fonte. Nelle scene sulla sabbia c'è, al contrario, un ingrigimento del negativo. Nelle scene della fonte, invece, per ottenere quel senso accecante di luminosità, ho trattato il negativo, invece che a luce 12, come si fa normalmente, a luce 6 circa, cioè la metà. Questo trattamento l'ho fatto, anziché sul positivo, direttamente sul negativo.

(FELLINI): Io voglio dire che Di Venanzo non mi ha creato nessuna difficoltà, mi ha aiutato con genialità e soprattutto senza isterismi, senza quel fanatismo che qualche volta è tipico dei tecnici, i quali della realizzazione di un film vedono solo l'aspetto che li riguarda; è una specie di deformazione psicologica tipica degli specialisti, quella di limitare il loro sguardo ad una fissità che fa vivo solo il dettaglio ed esclude tutto il resto. Di Venanzo ha una straordinaria preparazione tecnica, ma ha un atteggiamento umano che gli consente di non restare prigioniero della sua specializzazione e rende davvero preziosa la sua collaborazione.

D. (CINCOTTI): *Nelle scene dei sotterranei della casa di cura, dove appaiono quelle grandi nebbie, c'è stato qualche trucco ottenuto con sovraimpressioni o altro, oppure tutto è stato ottenuto in sede di ripresa?*

R. (DI VENANZO): Nessun trucco, sono degli autentici fumoni, che mi hanno fatto davvero, potrei dire, sudar freddo.

D. (FIORAVANTI): *Un aspetto che colpisce sempre nei tuoi film è il modo in cui il lavoro dell'operatore, dello scenografo, del costumista, pur essendo ammirevoli in sè, sembrano sempre ricondotti ad una completa unità. È evidente che la tua personalità si riflette a tal punto sui tuoi collaboratori, che essi diventano dei fedelissimi esecutori delle tue intenzioni.*

R.: Il fatto è che, a parte la collaborazione ormai antica stabilita fra me e gli altri, in sede di lavoro noi riusciamo a creare un clima gioioso, quasi di bambinesco divertimento, che rende tale collaborazione nutriente e fertile.

D. (PAOLO GRAZIOSI, allievo del II anno di recitazione): *Ci vuole dire qualcosa sulla sua collaborazione con Mastroianni?*

R.: Anche Marcello è stato un collaboratore impagabile, perché io non ho sistemi, non mi riconosco metodi nella direzione degli attori, trane uno: quello di creare un'atmosfera il più pos-

sibile sdrammatizzata, che rende la lavorazione come una specie di viaggio che si fa assieme lavorando ma anche divertendosi con fedele abbandono. Anche Marcello non conosceva esattamente cosa fosse il film: ne avevo parlato a lungo anche con lui, ma la collaborazione che mi ha dato e di cui più gli sono grato è una disponibilità totale di vera amicizia, di vera fiducia, per cui il personaggio nasceva ora per ora e si configurava proprio grazie a questa sua capacità di farsi plasmare minuto per minuto.

D. (GRAZIOSI): *Ha adottato degli accorgimenti perché Mastroianni finisse per somigliare in qualche modo a lei, o un trucco particolare per invecchiarlo?*

R.: Se ho cercato di invecchiarlo non è stato per renderlo più simile a me, perché tutto sommato non è che io sia molto più vecchio di lui. Ma l'ho fatto per togliergli quell'aria di ragazzone frosinoniano, quella impronta campagnola che salta fuori sempre in modo molto simpatico, quell'aria intelligente fatta di buon senso e che non sconfina mai nel compiacimento intellettualistico dell'intelligenza. Mastroianni è, fra l'altro, il tipico « bravo ragazzo » e questo gli si legge sulla faccia. Poiché il personaggio doveva essere un pochino più tormentato, come mangiato dalla sua nevrosi, ho dovuto ricorrere a degli accorgimenti di trucco.

D. (VITTORIO SALTINI, allievo del I anno di regia): *A me il film è parso indubbiamente molto suggestivo e stimolante, e contiene alcuni brani — soprattutto quelli riguardanti le rievocazioni, la casa dove si svolge l'infanzia del protagonista, l'episodio della Saraghina, ecc. — che sono bellissimi in senso assoluto. Sono anche d'accordo con lei quando dice che questo è un film che si deve accettare o rifiutare nel suo complesso. Tuttavia non mi pare che non si possano fare delle riserve.*

R.: Bisogna farle, le riserve; perché un film sarebbe stimolante, se non fosse appunto perché suscitatore di una certa discussione e quindi anche di certe riserve?

D. (SALTINI): *Mi sembra per esempio che in questo film Fellini avrebbe dovuto dare qualcosa che invece non c'è.*

R.: Mi sembra però che si vogliono troppe cose da Fellini ....

D. (SALTINI): *Cercherò di spiegarmi. Nel film c'è un'ampia materia autobiografica che è certamente la parte più genuina, perché dà luogo ad una rievo-*

cazione poetica e al tempo stesso corposa. Viceversa tutta la parte, diciamo così, oggettiva, cioè quella che non riguarda i rapporti del protagonista con il suo passato, ma riguarda le sue esperienze dirette, con le persone e le cose che ha d'intorno, con la realtà presente, con la gente della professione, il produttore, ecc., tutto questo mi sembra che sia rappresentato in una maniera molto tradizionale, che stride con la originalità delle altre parti.

R.: Le confesso che questa osservazione mi pare un po' strana. È mai stato in una vera stazione climatica, a Chianciano per esempio? Ha mai visto delle autentiche terme? Ci vada: vada e veda questi posti con l'occhio imparziale e oggettivo di una macchina fotografica e poi mi dica se la descrizione che io ne ho fatta nel film, sia pure su un piano realistico, è una descrizione tradizionale.

D. (SALTINI): *Mi spiego meglio. Nella* Dolce vita, *per esempio, c'era una determinata realtà in mezzo alla quale si trovava il protagonista, il quale la osservava così come essa si svolgeva, cioè con una certa obiettività. Questo per* La dolce vita *andava bene, ma in un film come* Otto e mezzo, *nel quale tutto dovrebbe essere estremamente legato alle sensazioni del protagonista, da apparire quasi come una proiezione del suo io interiore, dà un certo fastidio. Qusta realtà vista un po' dall'esterno, con certe trovatine, con certe compiacenze, fa pensare al vecchio Fellini anziché apparire un superamento delle posizioni passate.*

R.: Le confesso di non aver afferrato bene il senso delle sue obiezioni. Qui la realtà dei ricordi, la realtà dell'immaginazione è espressa come qualcosa che è il riflesso di moti interiori. Nel rappresentare invece la realtà che circonda il protagonista, penso che fosse abbastanza naturale che io facessi un po' la presa in giro di me stesso, delle mie cadenze, dei miei stilemi, del mio modo di esprimermi. Ho voluto vedere quei luoghi, quella stazione climatica, quella fonte, quell'albergo, proprio come potrebbe vederli un regista barocco e incolto come si dice che io sia.

D. (CASTELLO): *Ma guarda che barocco, nei tuoi confronti, non è affatto usato in senso deteriore; il barocco è stato una stagione gloriosa dell'arte.*

R.: Sì, ma io volevo dire appunto che quelle sequenze nelle quali lei avverte cadenze consuete, cioè marcate dall'impronta dei film precedenti, sono fatte così volutamente.

D. (SALTINI): *Appunto, mi sembra che ci sia un po' di compiacimento. Richiamandomi in parte a quello che osservava poco fa il collega Morandi,*

si ha un po' l'impressione che nel fare questa ricerca sul proprio passato, nel dare questo sapore di realismo ad una rievocazione che in sostanza ha sempre del magico, lei non sia sempre sincero fino in fondo, ma qualche volta giochi intorno all'argomento. Per esempio, nei rapporti con le varie donne della sua vita.

R.: Per quanto riguarda le donne mi sembra che la condizione del protagonista venga fuori abbastanza chiaramente. Il film tutto sommato è la storia di una nevrosi che può portare anche alla distruzione del nucleo individuale. È evidente che questa nevrosi riguarda uno ad uno tutto i complessi più pericolosi che si addensano nel fondo di una personalità, quindi anche il complesso delle donne. È chiaro che il personaggio ha con le donne un rapporto, di natura emozionale, non risolto: in lui c'è una divisione molto netta tra la moglie, che incarna la figura della vergine, madre, sposa, cioè la donna idealizzata al massimo, e la femmina, la prostituta, cioè l'aspetto più elementare di Eva. La incapacità, sia come artista che come uomo, di fondere questi due aspetti in un'unica figura — cosa che egli cerca di fare inseguendo così maldestramente la figura di Claudia — è una delle condizioni della sua infelicità; la impossibilità di avere un rapporto adulto, da compagno a compagna, con le donne. Questo è uno dei temi fondamentali del film e mi sembra che sia svolto con sufficiente chiarezza. C'è poi il rapporto con altri personaggi: col produttore, per esempio: anche questo rapporto è traumatizzato su un piano mistico, tanto è vero che il produttore è anche il direttore di produzione, Conocchia, appaiono nel sogno prima ancora che nella realtà e sono messi in collegamento con la figura del padre: sono tutti aspetti di un'autorità paterna giudicante, cioè sono anch'essi proiezioni di complessi interiori. Di conseguenza anche nei rapporti reali, quotidiani, tra Guido e queste persone non mi sembra esatto quello che lei ha detto, di una eccessiva disinvoltura realistica di trattazione: tutto mi sembra sempre visto come da un occhio nevrotico, allucinato, che vede nella realtà più spicciola qualcosa di misterioso.

D. (CINCOTTI): *A proposito di donne: perché i preti del collegio dove è Guido bambino sono tutti interpretati da attrici?*

R.: Perché quando ero bambino — e credo che questo sia capitato un po' a tutti — per me esistevano le donne, gli uomini

e i preti; non capivo molto bene queste misteriose figure con sottana a che sesso appartenessero. Per questo il ricordo dell'infanzia, del collegio, dei preti, è abbastanza condizionato da queste figure inquietanti e affascinanti proprio per questa loro apparente ambiguità. Ora, per trovare dei volti che esprimessero in modo adeguato la compressione della propria più autentica umanità, mi è parso che prendere delle signore anziane e vestirle da preti fosse più efficace. Non c'è stata, naturalmente, nessuna intenzione sacrilega.

D. (CINCOTTI): *Sono d'accordo; ti ho fatto la domanda già prevedendo la spiegazione che avresti dato.*

(FLORIS LUIGI AMMANNATI): *Credo che abbiamo sacrificato il nostro ospite. Prima di chiudere vorrei pregare Fellini di voler regalare al Centro Sperimentale quel finale di cui ci ha parlato e che non è stato incluso nel film, in modo che gli allievi possano vederlo e confrontarlo. Infine desidero ringraziare Fellini anche perché io ritengo che egli sia una testimonianza eminente, fra tutti i nostri registi, di una sincerità espressa nel modo più umano, senza troppi diaframmi intellettualistici. In questo senso il suo discorso mi è parso molto utile e voi potreste concludere riconoscendo che se c'è un diritto di critica, uno sforzo di interpretazione, da parte di coloro i quali si trovano di fronte all'opera di un artista, esiste dall'altra parte il diritto di creazione, per cui un autore racconta le cose in un certo modo e non in un altro. Di fronte a un'opera d'arte si ha sempre la tentazione di dire: io avrei fatto così. Ma sta di fatto che l'artista l'ha fatta in quel determinato modo, che per lui era l'unico modo possibile* (1).

---

(1) *Questo colloquio si è svolto nel marzo 1963 in un'aula del Centro Sperimentale di Cinematografia, dopo la presentazione agli allievi e ai docenti del film 8 ½. Abbiamo trascritto integralmente — salvo gli inevitabili adattamenti di forma — dalla registrazione a magnetofono.*

A Mar del Plata ha vinto il meno peggio

di MORANDO MORANDINI

Nel festival cinematografico di Mar del Plata funzionano due giurie: « el gran jurado » e « el jurado de la critica », entrambe nominate dalla commissione organizzatrice. Mentre la seconda è formata esclusivamente da critici, alla prima sono chiamati anche scrittori, sceneggiatori, registi. Nel 1961 entrambe le giurie premiarono *Sabato sera, domenica mattina* dell'inglese Karel Reisz; quest'anno, nella quinta edizione del festival, il caso si è ripetuto per *Terra di angeli* dell'ungherese György Révész, e la coincidenza è apparsa quasi commovente perché le due giurie hanno assegnato un premio speciale a disposizione a *The Loneliness of the Long Distance Runner* dell'inglese Tony Richardson.

Una coincidenza come questa lascia soltanto un'alternativa: o il film premiato s'è imposto con l'evidenza incontestabile di un'opera di grande valore (Reisz) oppure il lotto dei film in concorso era così mediocre che ha avuto la meglio il « meno peggio » (Révész e Richardson).

Az Angyalok Földje (t. l.: Terra di angeli) di G. Révész (Ungheria).

Ispirato a un romanzo di Läjos Kassak, uscito nel 1920, *Az Angyalok Földje,* settimo film di Révész, è il film di un Bolognini socialista che ha letto Brecht. Anche se meno noto di Zóltan Fabry e di Félix Mariassy, Révész è considerato uno dei più dotati registi ungheresi dell'ultimo decennio insieme con Imre Féher, Karoly Makk e Mihaly Szémes. Per il populismo naturalistico che lo ispira e il raffinato e morbido puntiglio figurativo che lo sostiene, *Terra di angeli* può ricordare il verismo poetico del migliore cinema francese degli anni Trenta anche se il simbolismo, pur non completamente assente, lascia il posto a un più preciso impegno sociale che si sfoga felicemente in pagine corali di commossa suggestione. Il

merito più evidente di *Terra di angeli* è la restituzione ambientale di un'epoca e di un clima: quelli della realtà popolare ungherese negli anni precedenti alla prima guerra mondiale. Nella ricerca di un difficile e instabile equilibrio tra vicende private e sfondo sociale, Révész punta assiduamente su una trasfigurazione lirica della realtà attraverso la plasticità dell'immagine. È eloquente, per indicare la direzione in cui si muove Révész, il personaggio del cantastorie, punto d'incontro tra il mondo della realtà e quello della fantasia artistica. Non tutto è convincente in *Terra di angeli*: la sua fedeltà al romanzo ispiratore rallenta e disperde più di una volta il ritmo narrativo, c'è qualche concessione a un estetismo compiaciuto e a una facile simbologia ma il talento compositivo, la sapiente orchestrazione delle scene di massa, la puntigliosa direzione degli attori sono indiscutibili. Nella prima parte, inoltre, lo spiccio approccio narrativo, quel suo accennare a una situazione drammatica e andar via, rivelano in Révész una modernità di tratto che dà adito a molte speranze sul suo lavoro futuro.

The Loneliness of the Long Distance Runner di T. Richardson (Gran Bretagna).

Anche dopo *Taste of Honey* (Sapore di miele) eravamo rimasti in dubbio sull'originalità dell'intelligenza registica di Tony Richardson, considerato a torto il capofila del nuovo cinema britannico. *The Loneliness of the Long Distance Runner* conferma i nostri dubbi: se mai è esistito uno scenario peggiorato dalla regia, è quello dell'ultimo film di Richardson. La sceneggiatura è di Alan Sillitoe, uno dei più dotati narratori inglesi del dopoguerra, il medesimo autore di *Saturday Night and Sunday Morning* (Sabato sera, domenica mattina). Collocare Sillitoe nell'ambito di quella letteratura di protesta (Osborne, Wesker e soci) che negli ultimi anni s'è cimentata particolarmente nella descrizione della vita della classe operaia inglese è esatto ma confinarvelo sarebbe ingeneroso. Sillitoe è qualcosa di più o, comunque, di diverso da un narratore socialmente impegnato così come la solitudine di Colin Smith, il protagonista di questo suo racconto, non è soltanto l'espressione di un disprezzo, di un rancore, di una ribellione contro la società ma qualcosa che, attraverso gli abissi di una psicologia individuale, tocca le radici dell'esistenza.

L'ambiguità di fondo che rende tanto sottile, complessa e artisticamente profonda la narrativa di Sillitoe (e che, almeno fino a un certo punto, Reisz aveva conservato in *Sabato sera, domenica mattina*) è diventata confusione nel film di Richardson. Da una parte, il regista ha ristretto l'angolo di visuale del racconto nell'ambito

sociale, senza, peraltro, uscire dalla convenzione, dall'altra, ha cercato di recuperare il sentimento poetico di Sillitoe per le vie di un lirismo effettistico. È un tradimento che si può verificare, tra l'altro, nella fotografia del prestigioso Walter Lassally e nel commento musicale di John Addison, entrambi scarsamente coerenti con il sentimento del racconto: la prima è troppo pittoresca, il secondo troppo manierato, falsamente moderno.

Si dirà che stiamo opponendo a un film che esiste, quello diretto da Richardson, un film che non esiste, nato dalla nostra interpretazione di Sillitoe. Eppure il testo offre più di una conferma. Lasciamo pur stare la parte sociologica, in senso stretto, del film: di una « routine », di una scarsa invenzione, di una convenzionalità che sfiorano in qualche punto la caricatura. Prendiamo la sequenza conclusiva, quella della corsa: un classico esempio del modo con cui, volendo essere « cinematografici », si riesce « letterari » nella peggiore accezione della parola. Quasi riassumendo e intensificando l'uso del « flash-back » sul quale s'appoggia la struttura del film, Richardson ricorre a un montaggio rapido e incalzante in cui mostra l'affollarsi dei ricordi che portano il suo eroe alla decisione finale ed emblematica. Niente di più esteriore e meccanico e inutile; niente di più eloquente sui limiti di Richardson, e sulla sua incomprensione nei confronti di Sillitoe. Una splendida occasione sciupata, dunque: l'intensa, sottile, dolorante interpretazione di Tom Courtenay meritava un film alla sua altezza.

Nella sua motivazione la giuria della critica volle « segnalare la (sua) insoddisfazione per il livello dei film presentati da alcuni dei paesi concorrenti, livello che in diversi casi è diverso dalla situazione reale delle rispettive industrie cinematografiche ». A Mar del Plata l'insoddisfazione era generale. La tirata d'orecchi era implicitamente diretta anche all'Italia, alla Francia, all'Unione Sovietica.

Il sorpasso di D. Risi (Italia).

Pur tenendo conto del periodo in cui s'è svolto, non si può sicuramente dire che il cinema italiano fosse degnamente rappresentato a Mar del Plata da *La parmigiana* di Pietrangeli e da *Il sorpasso* di Risi. Se il primo passò sotto silenzio, com'era prevedibile, il secondo ottenne un lusinghiero successo di pubblico grazie alla strepitosa e straripante interpretazione di Gassman (in un personaggio molto vicino alla psicologia argentina), successo cui s'aggiunse, meno prevedibilmente, una favorevole accoglienza critica che, tra l'altro, valse a Dino Risi il premio per la migliore regia.

Abbiamo udito più di un critico argentino fare il nome di Billy Wilder; comunque si voglia giudicare l'improbabile accostamento, ci sembra il riconoscimento di un fatto: che Risi vale più dei film che fa. *Il sorpasso* potrebbe essere, in questo senso, un titolo simbolico per il suo lavoro futuro.

Le doulos (Lo spione) di J.-P. Melville (Francia).

Un altro film che la critica argentina prese troppo sul serio, ma in direzione opposta, fu *Le doulos* (Lo spione) di Jean-Pierre Melville. Tipico film « da vedere dall'inizio », *Le doulos* è un « divértissement » più sottile di quel che può apparire d'acchito. Film all'insegna dell'ambiguità, *Le doulos* comincia a essere ambiguo nel titolo. In argot « doule » corrisponde a cappello; e a lungo « doule » servì a indicare il poliziotto, in un tempo in cui soltanto i poliziotti lo portavano. Poi lo adottarono anche quelli della malavita, e « doulos » divenne il portatore del « doule » ma gli restò appiccicata l'antica diffidenza: nel « milieu » il « doulos » è un delinquente elegante che può essere, però, anche una spia, un informatore. Filologia argotica a parte, che cosa dimostra il film di Melville se non un vecchio luogo comune: che niente assomiglia più a un poliziotto di un delinquente? Nei suoi limiti di esercizio, *Le doulos* ha un suo garbo; Melville ha contaminato la sua vecchia ammirazione per il cinema gangsteristico hollywoodiano degli anni Trenta con il ricalco del filone « nero » francese dei Becker e dei Dassin; insieme con quello dell'ambiguità, infatti, i temi centrali del film sono il senso dell'amicizia virile e la fedeltà alle leggi del « milieu ». (E la shakespeariana strage finale è il sigillo della segreta ironia che colora la sua complicatissima macchina narrativa a incastri).

Kollegui (t. l.: Colleghi) di I. Bitiukov (U.R.S.S.).

Kollegui (t. l.: Colleghi) di Ivan Bitiukov ha un inizio promettente: il contrasto tra due generazioni, lo sconcerto e l'inquietudine della gioventù nel nuovo clima e nel nuovo corso della realtà sovietica. Poi, però, il film s'incammina sui binari convenzionali dell'ottimismo ufficiale per dimostrare che, nonostante le apparenze, la gioventù sovietica è affatto degna della vecchia guardia rivoluzionaria. Al di là delle qualità ormai consuete all'ultimo cinema sovietico (simpatia del piglio narrativo, bravura degli interpreti, freschezza di annotazioni) rimane soltanto il dolce conformismo di una letteratura didascalica ed edificante.

Glos z tamtego swiata (t. l.: La voce dell'al di là) di S. Rozéwicz (Polonia).

Nonostante una solida preparazione tecnica e un'innegabile sensibilità, Stanislaw Rozéwicz di cui avevamo ammirato a Venezia *Swiadectwo urodzena* (t. l.: Certificato di nascita, 1961) non occupa un posto di prima fila tra i registi polacchi.

Glos z tamtego swiata (t.l.: La voce dell'al di là) conferma le difficoltà che il cinema polacco incontra nell'analisi della realtà nazionale dei nostri giorni. Il bersaglio di Rozéwicz sono la superstizione e il ciarlatanismo. Al centro della vicenda troviamo una popolana che sente delle « voci » e un medicastro che, a scopo di lucro, le tiene bordone per sfruttare la credulità dei clienti. Attraverso l'ovvia esilità dell'aneddoto, il film poteva essere un'occasione per esaminare aspetti inediti dell'attuale società polacca ma Rozéwicz l'ha persa: il suo film è corretto, grigio, anonimo, senza convinzione né necessità.

Rusalka (t. l.: La ninfa) di V. Kaslik (Cecoslovacchia).

Dulcinea di Vicente Escriva (Spagna) e *Vaxdockan* di Arne Mattsson (Svezia) furono presentati l'anno scorso a Venezia nell'Informativa e già recensiti su queste colonne. *Rusalka* (t. l.: *La ninfa*) di Václav Kaslik è l'accurata registrazione di un dramma musicale di Antonin Dvorak: « exploit » tecnico di grande prestigio, il film si vale di un'eccellente fotografia a colori di Jan Stallich e vanta una colonna sonora di altissima fedeltà.

Ich bin auch nur eine Frau (Sono solo una donna) di A. Weidenmann (Germania Occidentale).

Das Schwarz-weiss-rote Himmelbett di R. Thiele (Germania Occ.).

Se non mette conto parlare di *Ich bin auch nur eine Frau* (Sono solo una donna) di Alfred Weidenmann, insipida e vacua commedia in Eastmancolor la cui presenza al festival era esclusivamente in funzione della venuta di Maria Schell, definitivamente « out » sul piano internazionale ma ancora popolare sui mercati di lingua tedesca, merita una certa attenzione l'altro film tedesco in concorso: *Das Schwarz-weiss-rote Himmelbett* di Rolf Thiele, un « marivaudage » germanico non privo di arguzia e impregnato di sottili umori antimilitaristici: come la storia e la letteratura insegnano, anche il libertinaggio può essere un veicolo di polemica ideologica. Si direbbe che in questo film Rolf Thiele abbia messo a frutto la migliore lezione di Max Ophüls, specialmente nello scrupoloso puntiglio decorativo e nella forbita eleganza di un carezzevole linguaggio registico. Da Daliah Levi e Martin Held, da Thomas Fritsch a Marie Versini, tutti gli attori hanno assecondato con docile intelligenza le intenzioni del regista.

Burari Buraburra Monogatari di Z. Matsuyama (Giappone).

Anche dal Giappone è giunta una commedia: *Burari Burabura Monogatari* di Zenzo' Matsuyama di cui, forse per l'ignoranza del dialogo, ci sono sfuggite le intenzioni e il senso. Affidato soprattutto

all'istrionismo compiaciuto di Keijo Kobayashi, un emulo di Toshiro Mifune, nei panni di un pittoresco vagabondo, questo cinemascopio dai brillanti colori può essere ricordato per una curiosità: è il primo film in cui, a memoria nostra, si scherzi sulla bomba atomica.

A Child Is Waiting (Gli esclusi) di J. Cassavetes. (U. S.A.).

Pur essendo a conoscenza delle fredde accoglienze critiche a *Too Late Blues* che ancora non conosciamo, aspettavamo con legittima curiosità *A Child Is Waiting* (Gli esclusi), terzo film di John Cassavetes. È stata una delusione. « Yank Fiasco at Latin Film Fest » è il titolo di prima pagina a caratteri di scatola di « Variety » (27 marzo 1963) che si riferisce, mettendo sotto accusa la MPAA, alle traversie e alle disavventure della folta ma squilibrata delegazione statunitense a Mar del Plata. Ma un fiasco è stata anche la presentazione dell'unico film nordamericano in concorso. Prodotto da Stanley Kramer e sceneggiato da Abby Mann, *A Child Is Waiting* affronta un tema di dolorosa attualità negli Stati Uniti: quello dei bambini mentalmente ritardati. Com'è nella tradizione produttiva di Kramer, il film ha un'indubbia onestà informativa e didattica ma basta il confronto con il delicato *David and Lisa* di Frank Perry per stabilirne gli angusti limiti e la sostanziale vocuità drammatica. In bilico tra la finzione e il documentario (con l'eccezione del piccolo protagonista, il bravo Bruce Ritchey, i bambini ritardati sono pazienti del Pacific State Hospital di Pomona), *A Child Is Waiting* non riesce a trovare un'autonoma forma espressiva. Messo al servizio di una sceneggiatura di ferro, Cassavetes non ha trovato il modo di mettere in luce nemmeno una piccola parte dell'intelligenza e della sensibilità di *Shadows* (Ombre), limitandosi a evitare sia gli scogli di un eccessivo sentimentalismo sia le secche di una facile crudeltà. Anche Cassavetes, dunque, è stato definitivamente fagocitato dall'industria hollywoodiana?

A Ilha di W. Khoury (Brasile)

Una delusione ci è venuta anche da *A Ilha* del brasiliano Walter Khoury di cui tre anni fa, alla Rassegna del Cinema Latinoamericano, avevamo apprezzato *Na garganta do diabo*. Per realizzare questo film, scritto nel 1954, Khoury ha affrontato i rischi di una produzione diretta ma non ci sembra che il risultato meritasse un così appassionato impegno. Il tema del film è caro al regista: l'impossibilità di fuga di esseri umani, imprigionati in circostanze che essi stessi hanno provocato con il loro comportamento. La struttura narrativa del film è classica: un gruppo di persone alle prese con

una situazione bloccata: in questo caso, un gruppo di giovani della ricca società, a bordo dello « yacht » di un amico milionario, si recano a trascorrere un « week-end » su un'isola deserta. La possibile esistenza di un tesoro, nascosto dai pirati, nell'isola scatena le passioni. Indeciso tra Antonioni (*L'avventura*) e Buñuel (*L'angel exterminador*), Khoury disperde le sue ambizioni di critica sociale nelle cadenze romanzesche di un dozzinale racconto d'avventura.

Noche de verano (Il peccato) di J. Grau (Spagna).

La tradizionale festa barcellonese Verbana (24 giugno, la notte di San Giovanni) è lo sfondo di *Noche de verano* (Il peccato) opera prima del giovane regista spagnolo Jorge Grau. Ogni volta che un film affronta i problemi della coppia (crisi dei sentimenti, incomunicabilità, incapacità d'amare) si fa il nome di Antonioni, ormai. La citazione è stata sprecata anche per questo film che fa spicco nel panorama della produzione spagnola proprio per la sua intonazione europeizzante, per la sua ambizione di una moderna analisi psicologica. Per conto nostro, se dovessimo cercare gli antecedenti e i modelli di Grau, preferiremmo fare i nomi di Fellini (del Fellini « notturno » e visionario) e di qualche francese della « nouvelle vague », da Godard a Mocky. Prima di dare un giudizio definitivo su questo confuso ma interessante film, vogliamo rivederlo nell'edizione italiana che corrisponde alle intenzioni dell'autore meglio di quella spagnola, presentata a Mar del Plata con alcuni tagli e con un montaggio parzialmente alterato della produzione. Pur con qualche ingenuità e più di uno schematismo di sceneggiatura, al di là del vagheggiamento e dell'assimilazione di modi e di toni altrui *Noche de verano* rivela una personalità registica non comune.

Tlacuyan di L. Alcoriza (Messico).

Conoscevamo il messicano Luis Alcoriza come sceneggiatore di Buñuel (*Los olvidados, El, El rio y la muerte, L'angel exterminador*), l'abbiamo ritrovato regista in *Tlacuyan* (1961) e *Tiburoneros* (1962), film entrambi il cui maggior merito risiede, a nostro avviso, in un onesto e sincero rispecchiamento della realtà popolare messicana al di fuori degli abituali schemi melodrammatici che sembrano congeniali a quella cinematografia. In *Tlacuyan* le concessioni al folklore e al bozzettismo sono abbondanti anche perché Alcorizia, ovviamente anche autore della sceneggiatura, non ha saputo organizzare con la necessaria stringatezza la materia narrativa. Più spoglia è la vicenda di *Tiburoneros* che si risolve in uno splendido ritratto in piedi di un pescatore di « tiburones » (pescicani) e dei suoi rapporti con gli altri membri di una piccola comunità che vive

Tiburoneros di L. Alcoriza (Messico).

alle foci del fiume Grijalva e della quale fa parte da un secolo una colonia coreana.

Disgraziatamente Alcoriza non ha avuto la mano egualmente felice nella seconda parte del film, là dove l'azione si sposta a Città del Messico mettendo a contatto il protagonista con la sua famiglia imborghesita; è un capitolo che diminuisce la forza e l'anticonformismo della conclusione. Pur nell'ambito di un naturalismo descrittivo, *Tiburoneros* ha una sua schietta, pudica poesia; appare determinante il contributo degli interpreti tra i quali è doveroso ricordare almeno il vigoroso Julio Aldama, pure protagonista di *Tlacuyan,* e la scattante Dacia Gonzales in un personaggio che ricorda, alla lontana, quello memorabile di Maria Fiore in *Due soldi di speranza.*

Las ratas di L. Saslavsky (Argentina).

Invece di attingere nel vivaio dei giovani (Kuhn, Antin, Wilenski), le autorità cinematografiche argentine hanno preferito quest'anno scegliere il film di un veterano: *Las ratas* di Luis Saslavsky, un nome che, nelle storie del cinema argentino, è abitualmente affiancato a quelli di Mario Soffici e di Lucas Demare.

Tratto da un romanzo di José Bianco (romanzo — ci hanno assicurato — tutt'altro che privo di finezza psicologica) *Las ratas* appare un classico esempio — ma in senso negativo — di quel che in Europa si conosce come « cinema argentino »: un drammone di vecchio gusto e di impianto anacronistico che scivola a poco a poco verso il « feuilleton ».

La scelta di *Las ratas* avrebbe bisogno di essere inquadrata in un discorso più ampio sulla situazione del cinema argentino, discorso della IV Rassegna del Cinema Latino-americano che si svolgerà in maggio a Sestri Levante. Il cinema argentino attraversa una gravissima stagione di crisi che, d'altronde, è il riflesso della situazione sempre più critica dell'intero Paese.

Quessta crisi s'è fatta sentire anche sulla quinta edizione del festival di Mar del Plata che non è stata certamente una delle migliori anche se, a parer nostro, la stampa locale ha esagerato in severità e in animosità. Il livello medio dei film in cartellone era mediocre ma nemmeno nelle edizioni precedenti fu mai entusiasmante e, sebbene in ritardo su Parigi e New York, la presentazione in chiusura, fuori concorso, del *Processo* di Orson Welles è stata una ghiotta primizia.

Nel convegno dei teorici e dei critici che quest'anno aveva per tema « Il cinema come espressione della città » s'è fatta, come il solito, molta astratta e sterile accademia ma non sono mancati gli interventi concreti, battaglieri e pertinenti come quelli di Vasco Pratolini e di Ernesto Sazato, un romanziere che presto sarà tradotto anche in Italia. Pur tra la tristezza e la sfiducia dei nostri amici argentini per le condizioni del Paese, il festival è stato anche quest'anno una proficua occasione per una serie di incontri e di confronti tra uomini e idee. Nella varietà dei suoi indirizzi, la critica cinematografica argentina possiede una carica di vitalità, una inquietudine di ricerca, una passione da cui anche in Europa abbiamo tutti molto da imparare. Sarebbe una grave jattura per la cultura se questa quinta edizione di una manifestazione cinematografica che ha ormai assunto una precisa fisionomia fosse, come in Argentina si teme, l'ultima.

* * *

Il « Gran Jurado » del V Festival Internazionale di Mar del Plata — composto da Helmut Käutner (Germania), Antonin M. Brousil (Cecoslovacchia), Joaquin Calvo Sotelo (Spagna), René Pigneres (Francia), David Robinson (Gran Bretagna), Morando Morandini (Italia), Rodolfo Landa (Messico), Eduardo Borras, Enrique Faustin, Tomas Eloy Martinez e Lucas Demare, presidente (Argentina) — ha assegnato i seguenti premi:

Miglior film: *Az Angyalok Földie* (t. l.: Terra di angeli) di Gyorgy Révész (Ungheria);

Premio speciale: *The Loneliness of the Long-Distance Runner* di Tony Richardson (Gran Bretagna), « per l'intelligenza e il lirismo con cui esprime i conflitti tra individuo e società nella vita contemporanea »;

Miglior regia: Dino Risi per *Il sorpasso* (Italia);

Migliore sceneggiatura: Luis Alcoriza per *Tiburoneros* (Messico);

Migliore attrice: Wanda Luczycka per *Glos z tamtego swiata* (Polonia);

Migliore attore: Tom Courtenay per *The Loneliness of the Long-Distance Runner* (Gran Bretagna);

Miglior cortometraggio: *Rozum a cit* di Jiri Bredecka (Cecoslovacchia);
e menzione speciale a *Tierra seca* di Kantor (Argentina) e a *Il microregista* di Bruno Bozzetto (Italia).

Dopo aver deciso all'unanimità di non assegnare il premio al miglior film di lingua spagnola, la giuria ha segnalato con menzioni speciali Jorge Grau, regista di *Noche de verano* (Il peccato, Spagna) e Alfredo Alcon, interprete di *Las ratas* (Argentina).

* * *

La giuria della critica ha assegnato il suo premio a *Az Angyalok Földie* (Ungheria), un premio speciale a *The Loneliness of the Long-Distance Runner* (Gran Bretagna) e una segnalazione per Tom Courtenay, protagonista di *The Loneliness of the Long-Distance Runner.*

I film di Mar del Plata

LAS RATAS — **p.** e **r.**: Luis Saslavsky - **s.**: da un romanzo di Josè Bianco - **sc.**: Simon Fourcade - **f.**: Antonio Merayo - **m.**: Rodolfo Arizaga - **Int.**: Aurora Bautista, Alfredo Alcon, Barbara Mujica, Juan Josè Miguez - **o.**: Argentina.

DAS SCHWARZ WEISS ROTE HIMMELBETT — **r.**: Rolf Thiele - **s.**: dal romanzo «Cancan und Grosser Zapfenstreich» di H. R. Berndorff - **sc.**: Ilse-Lotz Dupont e Georges Laforet - **f.**: Heinz Schnackertz e Friedl Behn-Grund - **m.**: Rolf Wilhelm - **int.**: Daliah Levi, Martin Held, Margot Hielscher, Thomas Fritsch, Elisabeth Flickenschioldt, Marie Versini - **p.**: F. Seitz - **o.**: Germania occ.

ICH BIN AUCH EINE FRAU (Sono solo una donna) — **r.**: Alfred Weidenmann - **s.** e **sc.**: Johanna Sibelius e Eberhard Reindorff - **f.** (Eastmancolor): Heinz Hölscher - **m.**: Peter Thomas - **Int.**: Maria Schell, Paul Hubschmid, Hans Nielsen, Agnes Windeck - **p.**: H. Wendland - **o.**: Germania occ. - **d.**: Telexport.

A ILHA (t.l.: **L'Isola)** — **r., s.** e **sc.**: Walter Hugo Khouri - **f.**: Rudolf Icsey e George Pfister - **m.**: Rogerio Duprat - **int.**: Luigi Picchi, Eva Wilma, Lyris Castellani, Francisco Negrao - **p.**: Kamera Filmes Limitada - **o.**: Brasile.

RUSALKA (t.l.: **La ninfa)** - **r.**: Václav Kaslik - **s.**: dall'opera lirica di Antonin Dvorak - **f.**: Jan Stallich - **m.**: Antonin Dvorak - **int.**: Zdenek Svehla, Ivana Mixova, Milada Subertova, Andrzej Malachovsky - **p.**: Ceskoslovensky film - **o.**: Cecoslovacchia.

NOCHE DE VERANO (Il peccato) — **r.**: Jorge Grau - **s.** e **sc.**: Jorge Grau, Eusebio Ferrer, C. Barbati, Franco Morandi - **m.**: Antonio Perez Olea - **int.**: Francisco Rabal, Maria Cuadra, Lidya Alfonsi, Umberto Orsini, Marisa Solinas, Gian Maria Volontè, Marco Guglielmi - **p.**: Dic Cinematografica, Roma e Procusa Film Madrid - **o.**: Spagna-Italia.

DULCINEA (Dulcinea) — **r.**: Vicente Escriva.

Vedere giudizio di G. Cincotti a pag. 50 e dati a pag. 53 del n. 9-10, settembre-ottobre 1962 (Venezia, sezione informativa 1962).

A CHILD IS WAITING (Gli esclusi) — **r.**: John Cassavetes - **s.** e **sc.**: Abby Mann - **f.**: Joseph La Shelle - **m.**: Ernest Gold - **int.**: Burt Lancaster, Judy Garland, Gena Rowlands, Stevens Hill - **p.**: Stanley Kramer - **d.**: Dear film - **o.**: U.S.A.

LE DOULOS (Lo spione) — **r.** e **sc.**: Jean-Pierre Melville - **s.**: dal romanzo di Pierre Lesou - **f.**: Nicholas Hayer - **scg.**: Daniel Guéret e Donald Cardwell - **m.**: Paul Misraki - **mo.**: Janine Verneau e Monique Bonnot - **int.**: Jean-Paul Belmondo (Silien), Serge Reggiani (Maur), Jean Desailly (Commissario), Aimé De March, Marcel Cuvelier, Fabienne Dali, Monique Hennessy, Christian Lude, Jacques De Leon, René Lefèvre, Carl Studer, Michel Piccoli, Jack Leonard, Paulette Breil, Philippe Nahon, Charles Bayard, Daniel Crohem, Charles Bouillard - **p.**: Rome Paris Film - Compagnia Cinematografica Champion - **o.**: Francia-Italia, 1962 - **d.**: Interfilm (regionale).

THE LONELINESS OF THE LONG-DISTANCE RUNNER — **r.**: Tony Richardson - **s.** e **sc.**: Alan Sillitoe - **f.**: Walter Lassally - **m.**: John Addison - **int.**: Tom Courtney, Michael Redgrave, Avis Bunnage, James Bolam - **p.**: Tony Richardson e Michael Holden - **o.**: Gran Bretagna.

AZ ANGYALOK FOLDJE (t.l.: **Terra di angeli**) — **r.**: Gyorgy Revesz - **s.**: dal romanzo di Löjos Kassak - **f.**: Ferenc Szecsenyi - **m.**: Andras Mihaly - **int.**: Klari Tolnay - **p.**: Hunnia Filmstudios - **o.**: Ungheria.

IL SORPASSO — **r.**: Dino Risi.

Vedere recensione di G. Gambetti e dati a pag. 118 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1963.

LA PARMIGIANA — **r.**: Antonio Pietrangeli.

Vedere recensione di G. Cincotti e dati a pag. 55 del n. 3, marzo 1963.

BURARI BURABURA MONOGATARI (t.l.: **Il mio vagabondo**) — **r.**: Zenzo Matsuyama - **f.**: Hiroshi Murai - **m.**: Hikaru Hayashi - **int.**: Keijo Kobayashi, Hideko Takamine, Norihei Miki, Reiko Dan - **p.**: Toho Co., Ltd. - **o.**: Giappone.

TIBURONEROS — **r. s.** e **sc.**: Luis Alcoriza - **f.**: Raul Martinez Solares - **m.**: Sergio Guerrero - **int.**: Julio Aldama, Tito Junco, Noè Murayana, Alfredo Varela, Erick Del Castillo, Dacia Gonzales - **p.**: Antonio Matouk - **o.**: Messico.

TLAYUCAN — **r.**: Luis Alcoriza - **sc.**: Jesus Velazquez - **f.**: Rosalio Solana - **m.**: Sergio Guerrero - **int.**: Julio Aldama, Norma Angelica, Andres Soler, Anita Blanch - **p.**: Antonio Matouk - **o.**: Messico.

GLOS Z TAMTEGO SWIATA (t.l.: **La voce dell'al di la'**) — **r.**: Stanislaw Rozéwicz - **sc.**: Stanislaw Rozéwicz e Kornel Filipowicz - **f.**: Wladyslaw Forbert - **m.**: Wojciech Kilar - **int.**: Kazimierz Rudzki, Wanda Luczycka, Tatiana Czechowska, Danuta Szaflarska - **p.**: Konstanty Lewkowicz - **o.**: Polonia.

KOLLEGUI (t.l.: **Colleghi**) — **r.**: Ivan Bitiukov - **sc.**: dal romanzo di Vasili Aksionov, Alexei Sajarov - **f.**: V. Nikolaev - **m.**: Y. Levitin - **int.**: V. Livanov, V. Lanovoi, O. Anogriev, N. Shatskaia - **o.**: U.R.S.S.

VAXDOCKAN (t.l.: **Il manichino**) — **r.**: Arne Mattsson.

Vedere giudizio di G. Cincotti a pag. 49 e dati a pag. 52 del n. 9-10, settembre-ottobre 1962 (Venezia, sezione informativa 1962).

Note

La fabbrica degli Oscar

Come sia nato l'« Oscar » lo sanno tutti. Una segretaria dell'Academy, vedendo le prime statuette d'oro, esclamò: « Ma è lo zio Oscar! ». Non tutti sanno, invece, come sia nata e come funzioni l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences che assegna gli Oscar. Ma saperlo può essere istruttivo.

L'Academy of Motion Picture Arts and Sciences è un'organizzazione onoraria costituita da oltre 2500 persone che hanno funzioni « creative » nell'industria cinematografica. Alla data della fondazione, il 4 maggio 1927, fu eletto presidente Douglas Fairbanks. Da allora quattordici personalità si sono succedute nell'incarico: William De Mille (fratello del più celebre Cecil), M. C. Levee (agente cinematografico), Conrad Nagel (attore del cinema muto), J. Theodore Reed, Frank Lloyd, Frank Capra (registi), Walter Wanger (produttore), Bette Davis (unica donna finora nell'elenco), Jean Hersholt (attore), Charles Brackett (produttore e sceneggiatore), George Seaton (produttore e regista), George Stevens (regista), B. B. Kahane (dirigente) e Valentine Davies (sceneggiatore).

Sede dell'Academy, dal 1946, è un edificio al numero 9038 della Melrose Avenue a Hollywood che, allora, apparteneva alla Fox West Coast Theaters, una società che possedeva un circuito di cinema in California. Il palazzo fu rinnovato e fornito di una sala di proiezione, di una biblioteca e di sale di riunione. In quello stesso anno, l'Academy comprò anche un'area adiacente per il parcheggio delle automobili dei soci.

All'inizio i membri erano trentasei. Costoro, a mano a mano, invitarono « quelli che si erano distinti nelle arti e nelle scienze dell'industria cinematografica », fino ad abbracciare tredici diverse attività, dalla recitazione alla regia, dalla scenografia (Art Direction), al montaggio, dalla produzione alle relazioni pubbliche, dai cortometraggi alla sceneggiatura, dalla musica alla fotografia. Ogni aspirante deve essere presentato da due membri della stessa sua categoria ed ottenere l'approvazione del comitato esecutivo: sarà infine il Consiglio dei Governatori a dare il benestare finale.

Cinque sono le categorie di membri: a) *semplici (quelli che svolgono un'attività non compresa fra le tredici suddette);* b) *soci propriamente detti;* c) *soci onorari (che non pagano le quote e non votano);* d) *soci a vita (che non pagano le quote ma votano e godono di tutti i privilegi dei soci attivi);*

e) *associati* (*che lavorano nell'industria cinematografica ma al di fuori della produzione; non votano né possono far parte del Consiglio dei Governatori*).

Il Consiglio dei Governatori è formato da due membri di ciascuna branca, in carica per due anni, ma che ogni anno vengono eletti uno alla volta; ciò allo scopo di avere sempre in carica un governatore « nuovo » ed uno « esperto » per ognuna delle 13 attività. In seno al Consiglio, sono eletti: un presidente, due vice-presidenti, un segretario, un vice-segretario, un tesoriere ed un vice-tesoriere. Il consiglio, inoltre, sceglie il direttore esecutivo per le attività amministrative dell'Academy: la signora Margaret Herrick tiene questo incarico dal 1942, e da lei dipendono una trentina di persone.

L'Academy possiede una Cineteca di circa 2000 titoli. Fra questi è una rara raccolta di film a 28 mm. realizzati da Georges Méliès, dalla Biograph e da altre case di produzione esistenti agli albori del cinema. Nel palazzo, al secondo piano, si trova la Biblioteca che, con i suoi 5000 volumi e riviste, è considerata la più completa fonte di informazione tecnica e storica del cinema nel mondo. Vi si possono trovare anche tutte le notizie (cast, credits, recensioni, fotografie ecc.) su tutti i film prodotti negli Stati Uniti a partire dal 1915. Il primo giornale tecnico ospitato nella Biblioteca risale al 1906 e i primi Almanacchi datano dal 1918.

Nel 1948 l'Academy si dedicò eccezionalmente anche alla produzione in proprio, realizzando una serie di dodici cortometraggi in 16 mm. sui vari aspetti tecnici della produzione di un film, dal lavoro di ricerca alla scenografia, alla regia, alla registrazione sonora ecc. La serie è a disposizione delle Università, delle scuole e di ogni altra organizzazione educativa che ne faccia richiesta a scopi non commerciali.

Ogni quattro mesi l'Academy pubblica il « Players Directory », che contiene le foto, i film interpretati ed il nome dell'agente di tutti gli attori cinematografici. L'industria hollywoodiana ne fa largo uso e nell'ambiente il « Directory » è conosciuto con la Bibbia del « Cast Director ».

Eccoci infine alla più importante e nota fra le attività dell'Academy: l'assegnazione degli « Academy Awards » e cioè degli « Oscar », istituiti « per incrementare il valore educativo, culturale e tecnico dei film e per dare sempre maggiore dignità al mezzo cinematografico ». Per comprendere il meccanismo delle votazioni attraverso cui si assegnano i premi alle 20 categorie comprese nel Regolamento dell'Academy, prendiamo il calendario stabilito per la 34ª assegnazione dei premi. L'anno cinematografico ha termine il 31 dicembre a mezzanotte; le schede sono inviate ai soci il 1° febbraio e le votazioni si chiudono il 13 febbraio. Ogni membro vota solo i nomi degli appartenenti alla propria categoria, fra le tredici riconosciute dallo Statuto. I candidati per la migliore regia, ad esempio, vengono designati solo dai registi; unica eccezione è il premio per il migliore film, che viene assegnato con la partecipazione di tutti i soci a qualunque categoria appartengano. Il 25 febbraio ebbe luogo l'ultima proiezione di cortometraggi nella sala dell'Academy. A questo proposito, diciamo che si tratta di una sala di mille posti così bene attrezzata e di un'acustica così perfetta che spesso i tecnici del suono delle varie case chiedono di proiettarvi i « giornalieri ». Ogni membro dell'Academy può anche usare il cinema per proiettare il film che particolarmente gli interessa, di qualsiasi nazionalità sia, nuovo o vecchio. Il 26 febbraio furono

annunciati i candidati per ognuno dei 20 «Oscar»; il 28 dello stesso mese ebbero fine le proiezioni dei documentari. Fra il 3 ed il 22 marzo nella sala cinematografica dell'Academy si proiettarono i film candidati ai premi ed il 16 di quel mese furono inviate le schede per la votazione dei vincitori degli «Oscar». Il 31 marzo si chiusero le votazioni ed il 9 aprile furono proclamati i nomi ed i titoli dei vincitori delle 20 categorie di premi per l'anno cinematografico precedente.

L'Academy edita periodicamente le seguenti pubblicazioni, alcune delle quali disponibili su richiesta anche per i non soci: a) *l'elenco completo dei vincitori degli «Oscar»;* b) *una «lettera» trimestrale sulle attività dell'Academy;* c) *l'elenco completo ed aggiornato dei soci (riservato a questi ultimi);* d) *il regolamento per l'uso del simbolo dell'«Oscar» (la statuetta d'oro famosa);* e) *l'elenco dei film eleggibili per il premio dell'anno;* f) *bollettini mensili per registi e sceneggiatori — che riportano i film a cui essi hanno partecipato nelle rispettive specializzazioni artistiche — e per le società di produzione (per ogni film prodotto si elencano i nomi del produttore, del regista, degli sceneggiatori, della casa distributrice, la data in cui il film è stato terminato e l'origine del soggetto);* g) *il regolamento per le votazioni, che comprende anche il calendario da osservare per partecipare alle votazioni stesse.*

Le regole per la scelta dei candidati agli «Oscar» variano da categoria a categoria, ma tutte coincidono nello stabilire l'obbligo della votazione finale effettuata solo dai soci effettivi dell'Academy. Il regolamento di ciascuna categoria deve naturalmente essere approvato dal Consiglio dei Governatori. I soci che appartengono a più di una categoria (registi che sono anche produttori o sceneggiatori, ad es.) possono esprimere altrettanti voti per i propri colleghi. Una copia di tutti i film menzionati per l'assegnazione dei premi deve essere consegnata alla Cineteca dell'Academy che ne diviene proprietaria. In tal modo, detta Cineteca ha rapidamente acquistato un patrimonio considerevole.

Nelle categorie degli scenografi, fotografi, costumisti, montatori, questi effettuano una prima votazione per scegliere una rosa di dieci nomi fra i propri colleghi. I film, per i quali i concorrenti sono stati segnalati, sono poi proiettati a tutti i membri della categoria, che effettua una nuova votazione per restringere a 5 i nomi dei candidati al premio per ciascuna branca. Per gli attori e i registi invece, avviene una sola prima votazione per la rosa dei cinque candidati, dai quali sarà poi scelto il vincitore nell'ultima votazione alla quale partecipano tutti i membri dell'Academy. Per la categoria dei musicisti, i membri possono votare anche per i colleghi che non ne facciano parte, dopo che una riunione preliminare avrà deciso sull'eleggibilità dei vari film e della loro classifica come commedie, opere musicali o drammatiche. Dopo che una lista completa dei film (divisa nelle varie categorie) è inviata a tutti i soci della categoria, questi dovranno indicarne dieci che saranno successivamente proiettati ai soci stessi. Avviene quindi la seconda votazione, per indicare i cinque candidati all'«Oscar» per il miglior commento di un film musicale. Le stesse regole valgono anche per indicare i cinque candidati al premio per il miglior commento musicale di una commedia o di un'opera drammatica. Anche per la scelta delle cinque canzoni candidate all'«Oscar», si procede con la stessa prassi: una riunione dei membri della categoria decide quali

siano le canzoni eleggibili e sulla base dei risultati così ottenuti, si procede alla votazione di dieci canzoni. I dieci film così scelti saranno proiettati ai membri della categoria dei musicisti che infine voteranno i cinque candidati all'« Oscar ». Per scegliere i cinque candidati al premio per il miglior film, tutti i membri dell'Academy ricevono una lista delle opere eleggibili e da queste, con una votazione, sono scelti gli aspiranti all'« Oscar ».

Per la scelta dei candidati al premio per il miglior film straniero, la prassi è un poco più complicata. Prescrive che « il premio sia assegnato al miglior film lungometraggio (più di 900 metri) prodotto da una società straniera (cioè non americana) e con colonna sonora in lingua straniera (cioè non inglese) programmato a scopo commerciale fra il 1° gennaio ed il 31 dicembre dell'anno precedente all'assegnazione dei premi ». Non è necessario che il film sia uscito negli Stati Uniti e neppure sono indispensabili i sottotitoli in inglese, ma se una copia con questi fosse disponibile allora l'Academy ne sarebbe avvantaggiata. Le copie debbono avere comunque la colonna sonora originale ed una sinossi in inglese deve essere inviata insieme alla copia ». Ciascun paese è invitato a partecipare con il miglior film e tale scelta sarà effettuata da un gruppo od organizzazione, giuria o comitato composto da rappresentanti delle diverse organizzazioni in ciascuna nazione concorrente. Solo un film per nazione è ammesso alla votazione; il titolo deve essere comunicato entro il 5 gennaio. Tutti i film in concorso sono proiettati al Comitato del Premio dell'Accademia per il film straniero. Successivamente avviene la votazione per la scelta dei cinque candidati all'Oscar per il miglior film straniero. Dei cinque candidati, sarà invitato un rappresentante per ciascuna delle produzioni straniere ad assistere alla proclamazione. Il premio sarà assegnato all'opera e non « ad personam ».

Interessante è l'articolo che riguarda la votazione per i due premi da assegnare al miglior documentario, di oltre 900 metri di lunghezza, ed al miglior cortometraggio, lungo 900 metri o meno. Ciascuna società può concorrere con un solo soggetto per ognuna delle due categorie, purché questo sia stato proiettato in pubblico durante l'anno solare precedente quello di assegnazione. La definizione esatta di un documentario è riportata nel primo paragrafo del 13° articolo: « i film che trattano soggetti storici, sociali, scientifici o economici che abbiano valore significativo, sia ripresi sul vivo sia ricostruiti, ed il cui contenuto sia basato su fatti più che su motivi di spettacolo ». Il dialogo od il commento deve essere in lingua inglese ed il passo deve essere a 35 m/m oppure riportato a quella misura e giungere all'Academy entro il 31 dicembre. Tutti i film in concorso saranno proiettati al Comitato per il Premio al Documentario che sceglierà i cinque candidati. Se un membro del comitato ha partecipato attivamente alla realizzazione di uno dei documentari in concorso, non avrà diritto al voto per la categoria alla quale appartenga la propria opera. Mentre i documentari saranno inviati in porto franco dal produttore, l'Academy rimanderà in porto franco quelli non prescelti. Questi saranno trattenuti presso l'Academy fino alla presentazione dei premi. Esistono poi i premi per il miglior cortometraggio, divisi in due categorie: il disegno animato di 900 metri (o meno) e di soggetti animati della stessa lunghezza.

L'assegnazione del premio per gli « effetti speciali » avviene sulla base di questi criteri: « la necessità di speciali effetti visivi o sonori usati per superare i problemi di costo e di impossibilità fisica nel realizzare altrimenti la scena; l'abilità con la quale l'illusione della realtà assoluta è stata raggiunta in modo che la meccanica degli effetti adoprati non appaia dal risultato ottenuto ». Il Comitato per la nomina dei candidati al Premio è costituito da due rappresentanti dei « trucchi visivi » ed uno dei « trucchi sonori » di ciascuna importante Società di produzione, e questi sono scelti dal Presidente dell'Academy. Il regolamento precisa quali sono gli effetti speciali ottici (i disegni animati sono esclusi dalla categoria). Le società interessate debbono preparare un « estratto » del film, aggiungendo una breve descrizione scritta del « trucco » oltre ad indicarne l'autore e la categoria alla quale il « pezzo » concorra per l'« Oscar ». I membri del Comitato, dopo avere visionato tutti gli « estratti » concorrenti prima all'una e poi all'altra categoria dovranno indicare ciascuno, con una votazione, i cinque candidati. I due « pezzi » che riceveranno il maggior numero di voti saranno finalmente in concorso per l'assegnazione dell'« Oscar ».

Rimangono, finalmente, i premi speciali come il « Jean Hersholt », un premio umanitario votato dal consiglio dei Governatori; il « Premio Scientifico » ed il « Premio Tecnico », assegnato anch'esso dal Consiglio dei Governatori, però su segnalazione di uno speciale comitato; il « premio in memoria di Irving G. Thalberg », il « Premio Onorario Giovanile » ed altri eventuali premi « ad honorem » assegnati anch'essi dal Consiglio dei Governatori.

Vediamo ora chi sono i soci dell'Academy. I membri a vita, anzitutto. Sono tutti nomi celebri: Richard Barthelmess, Bette Davis, Bob Hope, Conrad Nagel e Harold Lloyd fra gli attori; Jack L. Warner fra gli « amministratori », insieme a Mary Pickford (vale la pena di rilevare che essa non lo è come attrice) e J. Arthur Rank, il produttore inglese. Nessuno scenografo è membro a vita, ma vale la pena di notare che Irene, la famosa costumista recentemente scomparsa, appartiene a quella categoria, con Edith Head, altra costumista che ha collezionato più « Oscar » di ogni altro membro dell'Academy. Fra i « cameramen », nessuno è stato incluso nella aristocrazia della associazione, mentre fra i registi si notano Frank Capra, Henry King, George Stevens e Raoul Walsh. L'unico musicista « a vita » è Johnny Green, mentre il montaggio e la categoria dei « dirigenti » non vi sono rappresentate. Fra i produttori, solo Walter F. Wanger e Carey Wilson sono soci vitalizi insieme a Charles Brackett (per gli scrittori), Bess Meredyth e George Seaton.

Scorriamo infine la lista dei soci effettivi. Lettera per lettera, ecco i più importanti. A: *Julie Adams, Anna Maria Alberghetti, June Allyson, Judith Anderson, Dana Andrews, Fred Astaire, Mary Astor;* B: *Lauren Bacall, Lucille Ball, Anne Baxter, Laslo Benedek, Irving Berlin, Shirley Temple Black, Ann Blyth, Pat Boone, Ernest Borgnine, Frank Borzage, Charles Boyer, Marlon Brando (manca Ingrid Bergman);* C: *Hoagy Carmichael, Saul Chaplin (non c'è più Charles Chaplin), Cyd Charisse, Paddy Chayefsky, Lee Cobb, Montgomery Clift, Claudette Colbert, Joan Collins, Norman Corwin, Joseph Cotten, Joan Crawford, Bing Crosby, George Cukor, Michael Curtiz;* D: *Linda Darnell, Sammy Davis jr., Doris Day, Olivia de Havilland, la principessa (sic) Grace de Monaco, Louis de Rochemont, William Dieterle, Walt Disney,*

Edward Dmytryk, Kirk Douglas, Irene Dunne, Jimmy Durante; E: *Farciot Edouart;* F: *Jose Ferrer, Richard Fleischer, Henry Fonda, Joan Fontaine, John Ford, Anthony Franciosa;* G: *Ava Gardner, Greer Garson, Mitzi Gaynor, Ira Gershwin, Samuel Goldwyn, Stewart Granger;* H: *Sir Cedric Hardwicke, Susan Hayward, Audrey Hepburn e Katharine Hepburn, Charlton Heston, Alfred J. Hitchcock, William Holden, James Wong Howe, Rock Hudson, John Huston (come scrittore);* J: *Nunnally Johnson, Van Johnson, Jennifer Jones;* K: *Anna Kashfi, Danny Kaye, Elia Kazan, Gene Kelly, Deborah Kerr, Henry Koster, Otto Kruger, Stanley Kubrick;* L: *Alan Ladd, Hedy Lamarr, Dorothy Lamour, Walter Lang, Charles Laughton, Jerry Lewis, Anatole Litvak, Joshua Logan, Claire Booth Luce (come scrittrice), Sidney Lumet;* M: *Shirley MacLaine, Rouben Mamoulian, Henry Mancini, Joseph Manckiewicz, Anthony Mann, Daniel Mann, Delbert Mann, Fredric March, Dean Martin, Groucho Marx, Leo McCarey, Lewis Milestone, Ray Milland, Vincente Minnelli, (c'era) Marilyn Monroe;* N: *Jean Negulesco, Gene Nelson, Paul Newman, David Niven, Kim Novak;* O: *Merle Oberon;* P: *Gregory Peck, William Perlberg, Sidney Poitier, Cole Porter, William Powell, Otto Preminger;* Q: *Richard Quine, Anthony Quinn;* R: *Irving Rapper, Jean Renoir, Edward G. Robinson, Ginger Rogers, Mickey Rooney, Robert Rossen, Jane Russell, Rosalind Russell;* S: *David O. Selznick, Stanley Shapiro, Norma Shearer, Frank Sinatra, Spyros P. Skouras, Samuel Spiegel, Barbara Stanwyck, James Stewart, Irving Stone, John Sturges;* T: *Frank Tashlin, Elizabeth Taylor, Robert Taylor, Dimitri Tiomkin, Spencer Tracy, Lana Turner;* V: *James Van Heusen, King Vidor;* W: *Hal Wallis, Franz Waxman, John Wayne, Robert L. Welch, Billy Wilder, Esther Williams, Shelley Winters, Natalie Wood, William Wyler;* Y: *Philip Yordan;* Z: *Darryl F. Zanuck, Fred Zinnemann, Adolph Zukor.*

Quanti sono gli italiani soci della Academy of Motion Picture Arts and Sciences? Due nella categoria attori (Gina Lollobrigida e Sophia Loren); manca, se non altro, Anna Magnani, vincitrice di un « Oscar ». Due fra i produttori: Marcello Girosi e Carlo Ponti, che hanno prodotto film a Hollywood (Orchidea nera *e* Il diavolo in calzoncini rosa).

VIERI NICCOLI

Valladolid anno ottavo

La recente istituzione all'Università di Valladolid della prima cattedra universitaria di storia e teoria del film di Spagna ha dato una precisa configurazione alle « Conversazioni internazionali sul cinema » che per la quarta volta hanno affiancato, occupandone le mattinate, la Settimana internazionale del cinema religioso e dei valori umani, giunta per conto suo all'ottava edizione. Come già avevo avuto occasione di rilevare gli anni scorsi, le « Conversazioni » — anche stavolta presiedute dall'italiano Ammannati — costituiscono un'esperienza abbastanza unica nel quadro dei festival piccoli e grandi che si svolgono

fra primavera e estate un po' dappertutto in Europa. Molti festival infatti accolgono od anche promuovono incontri e convegni, ma questi finiscono per forza di cose per essere marginali rispetto all'interesse primo di ogni rassegna, il lancio di « novità » cinematografiche di alto livello. A Valladolid, invece, che ci tiene a ribadire di non essere né voler diventare un festival, la « novità » non è un elemento importante, mentre quel che preme è dare una prospettiva, fare il punto su una stagione dal duplice punto di vista dei valori religiosi e dei valori umani. Così, le « Conversazioni » acquistano un loro spazio di primo piano e sono appunto la sede per un incontro che vuol essere sempre più spregiudicato ed aperto sui valori proposti dal cinema mondiale. Il tema del 1963 era « L'amore nel cinema », svolto su tutti i piani — critico-storico, sociologico, etico ecc. — da sei relatori: Luis Suárez Fernández, l'illustre docente di storia medioevale « convertito » al cinema, fondatore e direttore della cattedra universitaria di cui s'è fatto cenno, che ha introdotto il tema con una ampia prolusione, concretamente riferita alle varie fasi e tendenze della storia del cinema, non senza coraggiose aperture su una moderna problematica di libertà (« non è con la censura, con la repressione che si risolvono i problemi, ma con la ripresa seria d'una coscienza cristiana »); il gesuita francese padre Jorge Bernes, che ha illustrato « Amore e sesso » con qualche scolasticità, rimanendo più su un piano di corretta informazione dei principii che di innervatura di questi nel quadro storico del cinema d'oggi; l'italiano Matteo Ajassa, segretario generale dell'Ente dello Spettacolo e presidente del Centro Studi Cinematografici, che ha affrontato con notevole competenza (è l'autore de « Il giovane adulto » e di altri interessanti scritti pedagogici) il tema dei giovani, con frequenti agganci ai momenti nodali della cultura contemporanea; chi scrive, che ha sviluppato il rapporto famiglia-società e famiglia come società con particolare riferimento al cinema hollywoodiano ed a quello sovietico, ossia delle due civiltà di massa, indicando infine i limiti e le prospettive degli europei rispetto a questa tematica; ed ancora il belga Carl Vincent, che ha parlato della famiglia in stretto riferimento alla storia del cinema, e lo spagnolo padre Cesar Vaca, che purtroppo non ho potuto ascoltare, che ha riferito sul matrimonio. Come ho detto più sopra, l'istituzione della cattedra ha provocato già da questa edizione un netto miglioramento qualitativo del convegno: trasferito dal Palacio Santa Cruz all'Aula Magna dell'Università, esso ha respirato sin dalle prime battute una buona aria di serietà scientifica e di notevole libertà d'espressione. La base dei partecipanti era formata dagli allievi della cattedra, a cui si aggiungevano numerosi gruppi di dirigenti di circoli del cinema dei vari centri del Paese (particolarmente e simpaticamente agguerrito il gruppo di Siviglia, di cui faceva parte anche un giovane padre gesuita, gruppo che con i suoi interventi si è posto su una posizione di avanguardia, riferendosi, tanto per intenderci, esplicitamente a Theilard de Chardin e congiungendo il cinema ad un quadro mosso e vivace di interessi culturali e spirituali), critici (Cuenca, Gomez Mesa ed altri), registi. La partecipazione attiva di questi ultimi è stata la nota positiva delle « Conversazioni » 1963: oltre al giovane documentarista francese Marcel Hanoun, hanno infatti preso la parola con impegno (fuori, cioè, dalle generiche parole di circostanza che ci si poteva attendere) Alberto Lattuada, che ha tracciato un chiaro quadro

dei propri interessi etico-estetici di regista ai problemi dell'adolescenza pronunciandosi con calore per un'autentica partecipazione dei giovani ai valori dello spirito, specie nella fase prematrimoniale, e per una educazione serena e intelligente alla pubertà e all'amore; e Nicholas Ray, che, prendendo spunto dal film che ha dichiarato di amare maggiormente, Rebel without a Cause *(Gioventù bruciata, 1955), ha affermato la necessità di occuparsi dei bambini, dei giovanissimi, come grave responsabilità sociale. Rispetto agli anni precedenti, si è però potuta notare nel complesso una certa assenza di francesi e tedeschi, mentre presenti erano, oltre ai latino-americani, anche i giapponesi. Di qui al prossimo appuntamento con le « Conversazioni » correrà il secondo anno accademico della cattedra, che sarà incentrato sull'aspetto estetico del cinema e prevede, a chiusura, un breve ciclo di lezioni sul neorealismo italiano (« la cultura mondiale, e non solo la cultura cinematografica », ha detto fra l'altro Suárez Fernández nella sua prolusione, « ha un grosso debito con l'Italia, grazie al neorealismo »). In questo modo, « Settimana » e convegno, convegno e cattedra universitaria si saldano in un solido nesso ideale.*

* * *

La « Settimana » propriamente detta soffre ancora del limite costituito dalla presenza dopo pochi giorni o mesi dei festival maggiori; per cui, pochi sono i film inediti che riesce a racimolare e diversi quelli appartenenti alle passate stagioni. Poco male, posto che non è la « novità » quella che preme sopra ogni altra cosa agli organizzatori della rassegna, gli infaticabili Antolin Santiago y Juarez, direttore, e Vicente A. Pineda, segretario. Tuttavia, anche dall'angolo preciso con cui qui si guarda al cinema esclusioni non dovrebbero esservi. Ma, timorosi di non poter poi partecipare a Cannes, a Mosca o a Venezia, alcuni realizzatori si tirano indietro e rimandano la partecipazione delle proprie pellicole all'anno venturo o le presentano ma fuori concorso. Benché il cambiamento possa creare altri inconvenienti, ripeto per iscritto ciò che ho già suggerito a voce agli amici della « Settimana »: perché non spostare la data da aprile a fine settembre, quando, calmatosi il clamore dei grossi festival, Valladolid potrebbe, nella sua particolare ed inconfondibile qualificazione, esser sede di un attualissimo consuntivo del meglio del cinema mondiale? Comunque, Valladolid anno VIII° ha coronato con il duplice gran premio (quello per i valori religiosi e quello per i valori umani) Le procès de Jeanne d'Arc *di Bresson, giustissima segnalazione per un film di grande dignità che non riesce, ad esempio, a trovare un distributore in Italia, e, ex-aequo, al nostro* La steppa *di Lattuada congiunto nel riconoscimento a* Une si longue absence *(L'inverno ti farà tornare) di Henri Colpi. Un premio, nel complesso, equilibrato. Fra i film già conosciuti,* Kumonosu-Dju *(Il trono di sangue) di Akira Kurosawa, presentato nella serata di apertura assieme al bel cortometraggio di Leonardo Autera* Qualcosa sopra la pelle *che ha riportato un successo caldissimo (peccato fosse, per le consuete ragioni, fuori concorso),* Animas Trujano *(Il dominatore degli indios) del messicano Ismael Rodriguez,* Ti-koyo e il suo pescecane *del nostro Folco Quilici, l'inglese* Term of Trial *(L'anno crudele) di Peter Glenville, il francese* Une aussi longue absence

(L'inverno ti farà tornare) di Henri Colpi, Das Wunder des Malachias *di Bernhard Wicki, tedesco,* La mano sul fucile *del nostro Luigi Turolla. E veniamo agli inediti. Due lungometraggi documentari a colori su un avvenimento della Chiesa — il tedesco* Pro mundi vita *di Rudolf Reibner, sul XXXVII° Congresso Eucaristico Internazionale, e* Concilio Ecumenico Vaticano II° *di Antonio Petrucci — mostravano due modi opposti di intendere il documentario. Prolisso, dispersivo il tedesco, che in oltre due ore interminabili riusciva a svuotare l'avvenimento di ogni significato sacrale per ridurlo al livello d'una qualunque cronaca delle Olimpiadi (gli svaghi dei convegnisti ecc.), quanto stringato ed efficace quello di Petrucci, pur ristretto all'aspetto più « esterno » di un fatto rivoluzionario qual'è il Concilio: la giornata d'inaugurazione. Purtroppo, com'è noto, questo materiale fu girato pensando ad un vero film sul Concilio, a cui avrebbe dovuto collaborare il fiore della cultura cattolica internazionale, da Graham Greene a Mauriac, da Thomas Merton a Bruce Marshall. All'ultimo, invece, ragioni produttive han limitato l'opera alla cronaca dell'inaugurazione e Petrucci ha compiuto l'impossibile con un materiale esiguo e non girato allo scopo. I momenti più suggestivi sono, naturalmente, quelli in cui il teleobiettivo riesce a fissare da vicino la profonda commozione del Papa o quando la viva voce del Pontefice pronuncia le parole più decisive dell'allocuzione inaugurale. Ingenuo e ridondante l'egiziano* Ressala ila Allah *(t.l.: Una lettera per Dio) di Kamal Attia, storiella edificante d'una bimba che perde la memoria in seguito a « choc » e la ritrova adulta dando alla luce una figlia, dopo che il padre, come già aveva fatto lei da piccola, ha scritto una lettera a Dio. Più che altro, filmetti del genere interessano per spunti secondari, come « spia » di usi e costumi del moderno mondo arabo di Nasser. Il film più atteso era lo statunitense* The Power and the Glory *che Marc Daniels ha tratto (1961) dal romanzo di Graham Greene che già aveva offerto lo spunto ad un film di Ford. La vicenda del sacerdote ubriacone e donnaiolo che sa malgrado tutto morire con dignità ritrovando alla fine la coerenza con la propria missione apostolica è purtroppo svolta con rozzezza e scoperta teatralità: anche Laurence Olivier, protagonista mattatore, quasi sempre in primo piano, recita sopra le righe senza riuscire convincente; così il suo antagonista, l'ex-bambino prodigio Roddy McDowall, che è uno schematico « cattivo » di comodo (un ufficiale rivoluzionario « a fumetti »); meglio Julie Harris, la compagna del prete, e, in una rapida ma realistica apparizione, George C. Scott. Il film, apprendiamo, è in realtà un telefilm, che la Paramount distribuisce nei cinematografi contando sul richiamo di Olivier; ma ciò che sul piccolo schermo fa parte di una convenzione accettabile (la cartapesta, la recitazione appunto teatrale, la staticità) diventa insopportabile sullo schermo normale. Ma a giudicare da qualche altro esempio visto di recente sugli schermi italiani (certi « western » in tre episodi che altro non sono che telefilm brevi cuciti insieme) sembra che il cinema, che tanto tuona contro la concorrenza televisiva, ne faccia anch'esso e nel modo più sciocco e controproducente. Di* Noche de verano *(Il peccato) dell'ex-allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia Jorge Grau scrive in questo stesso numero da Mar del Plata, dove è stato presentato quasi contemporaneamente, Morando Morandini e non ho che da associarmi al suo giudizio; solo aggiungendo che le reazioni in sala sono state a Valladolid assai contrastate, segno evidente che si tratta, per la situa-*

zione cinematografica spagnola, d'un film « di rottura » e come tale va giudicato. Momenti nella notte (*t. l.*) *del finlandese Eino Ruutsalo (produttore, regista, soggettista e sceneggiatore) è un film ambizioso ma in definitiva intellettualistico, di quell'intellettualismo che tenta ancora a volte i nordici di seconda schiera: si tratta d'una variazione sulla notte nella grande città, sul lieve filo conduttore d'una vecchia giornalaia che gira per le strade semideserte: episodietti, bozzetti, piccoli incidenti, tutta una umanità « minore » come in certi notturni felliniani. Nella serata di chiusura, infine, è toccato a* The Process *di Orson Welles di porre termine, fuori concorso, alla rassegna. Ma si avrà modo di scriverne con maggiore ampiezza quando verrà proiettato anche in Italia. Lateralmente alla Settimana, si è svolta la sezione culturale, che ha ospitato due film di Bergman sui problemi familiari, come illustrazione al convegno sull'« Amore nel cinema »* (Kvinnodrom, *Sogni di donna, e* Nara livet, *Alle soglie della vita) e le due « Giovanne d'Arco » più famose della storia del cinema, quella di Dreyer e quella di Ucicky, come premessa alla proiezione del film di Bresson. Anche il « contorno », come si vede, pur non essendo inedito o raro, assolveva bene alla sua funzione.*

ERNESTO G. LAURA

La Giuria dell'VIII Settimana internazionale del cinema religioso e dei valori umani di Valladolid — composta da Carl Vincent (Belgio), presidente, Cesar Vaca (Spagna), Xavier Perez Pellon (Spagna), Nicholas Ray (U.S.A.), Frank Rovas (Germania occ.), Matteo Ajassa (Italia), Marcel Hanoun (Francia) — ha assegnato i seguenti premi:

GRAN PREMIO « LABARO DE ORO » PER I VALORI RELIGIOSI: *Le procès de Jeanne d'Arc* di Robert Bresson (Francia);

GRAN PREMIO « ESPIGA DE ORO » PER I VALORI UMANI: ex aequo: *La steppa* di Alberto Lattuada (Italia) e *Une aussi longue absence* (L'inverno ti farà tornare) di Henri Colpi (Francia).

* * *

La Giuria per i cortometraggi dell'VIII Settimana internazionale del cinema religioso e dei valori umani di Valladolid — composta da Josè Luis Forau (Spagna), Manuel Angel Leguineche (Spagna), Derek Traversi (Gran Bretagna), Silvano Battisti (Italia), Manuel Fernandez (Cuba) — ha assegnato i seguenti premi:

GRAN PREMIO « LABARO DE ORO » PER I VALORI RELIGIOSI: *Messe sur le monde* di Dominique Deluche (Francia);

GRAN PREMIO « ESPIGA DE ORO » PER I VALORI UMANI: *Tiempo abierto* di Xavier Aguirre (Spagna).

I film

Foyer critico per 8 1/2

Riprendendo una consuetudine, intendiamo affrontare alcune opere d'eccezione, che si prestano ad un discorso critico più complesso, con un « foyer » dove sono poste a confronto più voci, in luogo della solita recensione unica. Il fervore di discussioni che 8 ½ *ha suscitato, provocando esaltazioni e stroncature egualmente appassionate, testimonia della vitalità, comunque la si intenda, di un'opera fra le più significative del cinema italiano di oggi. Partecipano a questo « foyer » Fernaldo Di Giammatteo, Ernesto G. Laura e Mario Verdone.*

8 1/2

R.: Federico Fellini - *s.*: Federico Fellini e Ennio Flaiano - *sc.*: F. Fellini, Tullio Pinelli, E. Flaiano, Brunello Rondi - *f.*: Gianni Di Venanzo - *m.*: Nino Rota - *scg.*: Piero Gherardi - *mo.*: Leo Cattozzo - *int.*: Marcello Mastroianni (Guido, regista cinemat.), Claudia Cardinale (Claudia), Anouk Aimée (Luisa, moglie di Guido), Sandra Milo (Carla, amante di Guido), Rossella Falk (amica di Luisa), Barbara Steele (Gloria, fidanzata di Mezzabotta), Mario Pisu (Mezzabotta), Madeleine Lebeau (attrice francese), Caterina Boratto (signora misteriosa), Annibale Ninchi (il padre), Giuditta Rissone (la madre), Hedy Vessel (l'indossatrice), Guido Alberti (il produttore), Neil Robinson (agente dell'attrice francese), Mino Doro (agente di Claudia), Mario Tarchetti (capo ufficio stampa), Eugene Walter (giornalista americano), Gilda Dahlberg (moglie giornalista americano), Annie Gorassini (amica del produttore), Ian Dallas (l'amico mago), Mary Indovino (partner mago), Mario Canocchia (direttore di produzione), Cesarino Miceli Picardi (ispettore di produzione), Bruno Agostini (segretario di produzione), John Stacy (il cassiere della troupe), Mark Herron (timido corteggiatore), Rossella Como, Francesco Rigamonti, Matilde Calnam (altri amici di Luisa), Tito Masini (il cardinale), Alfredo De Lafeld (segretario del cardinale), Maria Tedeschi (preside del collegio), Edra Gale (la Saraghina), Georgia Simmons (la nonna), Marisa Colomber, Maria Raimondi (le zie), Yvonne Bonbon (la soubrette), Nadine Sanders

(la hostess), Hazel Rogers (la negretta), Frazier Rippy (segretario laico del cardinale), Elisabetta Catalano (sorella di Luisa), Sebastiano De Leandro (altro segretario del cardinale), Marco Gemini (Guido bambino), Riccardo Guglielmo (amichetto di Guido bambino), Jean Rougeul (Carini), Roberta Valli, Polidor, Luciana Sanseverino, Roberto Nicolosi - *p.*: Angelo Rizzoli per la Cineriz - *o.*: Italia, 1962-63 - *d.*: Cineriz.

Un caso clinico

Trascriviamo dal libro di Camilla Cederna le impressioni di Fellini sul film appena finito di girare: « Non è riuscito tanto comico come intendevo. Non so se è davvero riuscito, e se non sembrerà soprattutto un film immodesto. Uno spettatore, turbato da problemi suoi gravi e urgenti, può anche irritarsi, non riuscendo ad immedesimarsi con le angosce di un tipo come il protagonista, il quale in fondo fa il mestiere che gli piace, guadagna un mucchio di soldi ed è anche fortunato con le donne ». L'intuizione di Fellini è straordinaria. Capisce sempre tutto in anticipo, fiuta il vento che tira e sa come ripararsi. Non è la prima volta che ciò accade, ma ogni volta fa effetto. In *8 ½* c'è un'altra trovata di questo genere, quando il protagonista del film (un regista cinematografico che ha la faccia di Mastroianni e il cervello di Fellini) deve subire uno sproloquio del critico-consigliere che lo accompagna dovunque. Dice il brav'uomo che la critica non può fare a meno di appoggiarsi alle grucce delle citazioni. Se i critici non potessero citare questo o quello, per far sfoggio di cultura o magari soltanto per crearsi alibi, non riuscirebbero nemmeno a parlare. Il che è feroce ed esatto. Uscito *8 ½,* ancora una volta la critica ha ripreso le antiche abitudini e ha coinvolto un sacco di gente. A metterli in fila, i nomi citati riempirebbero un volume. Ce n'è per tutti i gusti. C'è Proust. C'è Svevo. C'è Gide. C'è Joyce. C'è Pirandello. C'è Musil. Per il cinema c'è l'immancabile Ingmar Bergman, accanto (la trovata è di Arbasino) a Max Ophüls.

Aveva compreso i critici, Fellini. E nel film lo ha detto. Ha compreso gli spettatori, ma nel film non lo ha detto. Nella confessione a quattr'occhi ha espresso il dubbio che lo spettatore possa non immedesimarsi con le angosce del regista interprete di *8 ½,* perché turbato da fatti suoi, più importanti della impotenza di un artista. Se questo avesse detto, nel film, probabilmente *8 ½* sarebbe stato diverso. Forse proprio qui si trova il limite di un regista in crisi come Fellini. Se l'invenzione della autobiografia sullo schermo è certamente una grande invenzione, il coraggio di non guardare soltanto se stessi ma anche gli altri (e dunque di fare una autobiografia completa, sfaccettata) avrebbe potuto rappresentare l'autentica prova del fuoco. Fellini vi si è sottratto. Il film serve soltanto a lui, tanto peggio per chi non se ne rende conto. Viene in luce una specie di sordità morale, che si sovrappone al temperamento così ricco e generoso del regista. Può anche nascergli il sospetto che le storie messe in piazza con il concorso dell'alter ego Mastroianni non siano abbastanza interessanti per chi le deve ascoltare. Ma il sospetto gli viene dopo, a gioco finito.

In altre parole, il limite di Fellini

rimane sempre il medesimo, fatta la eccezione della *Dolce vita.* Racconta storie private senza alcuna preoccupazione dello stato d'animo e delle necessità degli uomini a cui si rivolge. I quali, sia subito chiaro, possono anche divertirsi o estasiarsi alle capriole del bel tipo che si spoglia con candida noncuranza, perché questo tutto sommato è anche lo scopo di una opera d'arte. Ma, ammirata l'opera, tornano a occuparsi dei casi propri come non fosse accaduto nulla. Non è neppure vero che i problemi degli spettatori siano gravi e urgenti, o che occorra avere problemi gravi e urgenti per irritarsi dinanzi alle follie di Guido Anselmi, artista geniale e smarrito. Basta essere un poco attenti alle cose, piccole o grandi, gravi o futili, urgenti o trascurabili. Basta questo e le angosce del protagonista appariranno secondarie. Ammirevoli, spassose, suggestive, commoventi, ma secondarie.

8 ½ costituisce il più bell'esempio che noi si conosca, al cinema, di opera un tempo indicata con la definizione di arte per l'arte. Nessuno che sia in buona fede potrebbe giudicare un'opera così, per questo solo fatto, spregevole. Esiste una bella nicchia, nella storia del cinema, per simili film. In cima a tutti metteremo adesso *8 ½*. Con una terminologia più moderna si potrebbe parlare di psicologia fine a se stessa, una esperienza individuale mostrata al pubblico senza il sussidio degli strumenti che permettono una autentica comunicazione tra le due parti. Volessimo parlare ancora una volta, come si usa fare, di incomunicabilità e di alienazione, diremmo che il film di Fellini è il più patetico e disarmato esempio di incomunicabilità e di alienazione offerto dalla cultura contemporanea. Pur non rendendosene conto, Fellini ha consegnato agli spettatori il pregevole ritratto d'un certo tipo di intellettuale borghese intorno a cui si sono sbrigliate le fantasie dei filosofi orecchianti confinati ai margini della realtà.

Vogliamo seguire per un momento la parabola che ha condotto il regista a un risultato nel suo genere eccezionale? Un tempo amava la satira, era l'epoca dei *Vitelloni.* Poi fu assalito da pentimenti e ansie di natura spirituale. Vide il mondo pullulare di esseri infelici, e fu la volta della *Strada.* Dopo aver pianto tutte le lacrime disponibili sulla sorte delle Gelsomine, degli Zampanò, dei bidonisti, delle Cabirie, scoprì che tutto questo (e fu scoperta giusta) non era abbastanza importante. Affrontò allora di petto il tema della disperazione contemporanea. Ecco la *Dolce vita.* Continuò a piangere ma ebbe anche la forza di guardarsi intorno e di guardarsi dentro. Dissero che aveva composto un affresco di vita contemporanea, ed era anche vero. I tormenti di Marcello, intellettuale declassato alle prese con le carogne della società italiana, erano significativi. Fellini aveva detto una interessante verità.

A questo punto gli rivenne l'uzzolo della satira, e, siccome la satira deve essere oggi pungente il più possibile, tirò le orecchie alla razza dei censori. Per farlo, commise l'errore di inventare un censore che non esiste, allocco, represso, cialtrone, infelice. La scarsa conoscenza della realtà lo fece scivolare in una farsa, che voleva dire tutto e non diceva niente. È noto che i censori non sono né allocchi né repressi né infelici, bensì svegli, astuti e soddisfatti. In una parola, a Fellini era sfuggita la sostanza della censura cinematografica in Italia e nel mondo (un mezzo per difendere e conservare l'ordine sociale esistente). Così l'episodio delle « Tentazioni del dottor Antonio », girato per *Boccaccio '70,* si

risolse in una straripante parata dei soliti fantasmi che ossessionano il regista, dal sesso alla religione.

È comprensibile che, arrivato a *Boccaccio '70* senza essere contento di se stesso, Fellini abbia sentito l'aridità crescergli in gola, sino al punto da sommergerlo. Che cosa dire ancora? Dal cinema aveva avuto tutto, col cinema aveva detto tutto. Non c'era più angolo della sua personalità che non fosse stato illuminato dalla spietata manìa di confessarsi. Passarono mesi. Fellini pensò addirittura di cambiar mestiere. Attendeva una ispirazione che non veniva, fino a che un giorno scoprì che poteva benissimo raccontare proprio la sua aridità, l'incapacità di un regista a proseguire i discorsi già pronunciati. Girare il film da fare, così come Pirandello — la citazione sembra calzante — aveva scritto la commedia da fare. Ma Pirandello non c'entra. C'entra invece la suggestione pseudo-culturale che da tempo agiva sul regista e che questa volta finisce per inchiodarlo. Anche lui si sentì « alienato », vuoto, muto, oppresso dalla noia, angustiato dalla inutilità delle cose. Non avendo altro cui ricorrere, ed essendo la sua vita interiore ricchissima di spunti e di umori, prese a considerare se stesso come uomo al centro del mondo. Osservato nell'alone mitico dei ricordi, la sua infanzia (la Romagna, la famiglia borghese e contadina, le donne, i saltimbanchi, i preti ecc.) gli apparve come una gemma preziosa. Perché non offrirla in dono ai suoi simili? Allo stesso modo, la sua « innocente » dissipazione morale, le sue ipocrisie, la sua altalena insidiosa tra la gente del cinema, gli sembrarono giochi bizzarri di cui valeva la pena di dar conto agli altri. La sua dolce filosofia si esprime in una battuta alla fine del film: « La vita è una festa, viviamola insieme ». Ammicca, cercando complicità fra gli spettatori. Mi sono divertito, spero che vi siate divertiti anche voi. Altro non ci resta da fare, se non vogliamo essere soffocati da quella che tutti chiamiamo alienazione.

8 ½ è un film stupefacente. Teso nello sforzo di appendere allo schermo, come un trofeo, la sua psicologia, Fellini ha compiuto un salto pericoloso e spettacolare. Ha dovuto inventarsi una lingua nuova, morbida e flessuosa, che non ripetesse le convenzioni del racconto tradizionale. C'è riuscito. Il suo esperimento è una delle cose più stimolanti che, da questo punto di vista, abbia fatto il cinema italiano, pur così fecondo oggi di tentativi e di invenzioni. Costretto a seguire unicamente il ritmo delle sue fantasticherie, ha saputo eliminare i confini tra la realtà e il sogno per immergersi in una nuova dimensione temporale che non ha alcun rapporto con la vita e che — insieme — non precipita mai nelle deformazioni surrealistiche o espressionistiche. Il modo con cui trasporta il protagonista dalla realtà di un ingorgo automobilistico in un sottopassaggio di Roma a uno stabilimento termale (sospeso fra l'allucinazione e la concretezza dei luoghi veri) costituisce una prova di agilità linguistica veramente fuori del comune. Come poi egli sappia incastrare in questo ambiente i ricordi del passato, le debolezze e le speranze del regista (fondendo ogni cosa in un complesso armonico) è difficile spiegare con parole. Davanti agli occhi del protagonista sfilano personaggi che appartengono a mondi e a tempi diversi, ed è essenziale per Fellini che non si distingua mai bene qual'è la loro provenienza. Lo spettatore deve soltanto intuire il loro significato. È quello che avviene quasi sempre, grazie ad una ricchezza di trovate visive e so-

nore che non ha precedenti in nessun altro film del regista. A mente più riposata, e con l'ausilio di successive visioni, sarà possibile smontare il meccanismo di *8 ½,* per scoprire in qual modo si dispongano gli incastri e come si sviluppi la prospettiva dello spazio e del tempo. Per ora si può dire che i personaggi principali della autobiografia (la moglie, l'amante, il produttore, alcune donne che compaiono e scompaiono senza lasciar traccia) assolvono assai bene alla funzione per la quale sono stati creati. Particolarmente indicativi appaiono certi incontri con l'amante (l'arrivo alla stazione, il pranzo nello squallido albergo, l'irruzione al caffè) e alcune schermaglie irritate con la moglie (soprattutto quella che avviene nella camera da letto).

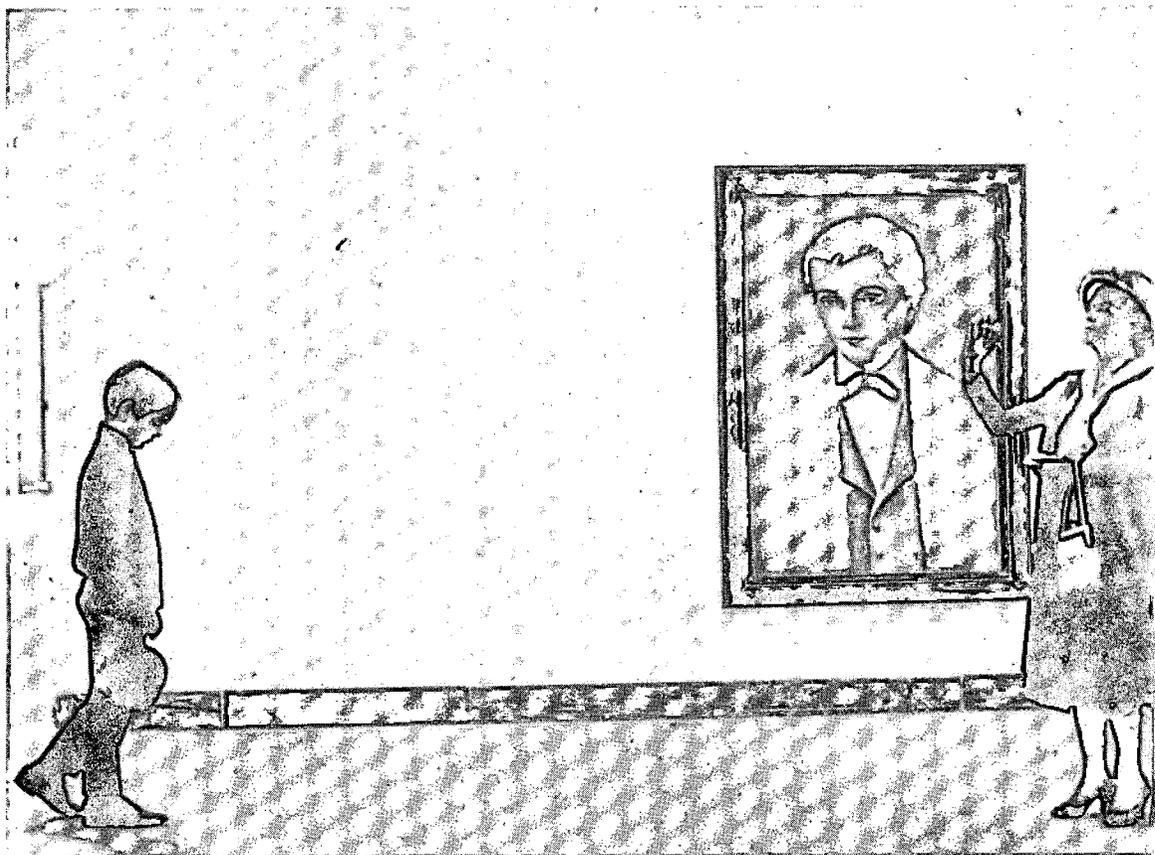
Ecco i fatti veramente nuovi nella evoluzione del regista. Altri sembrano più manierati, risentono di antiche inclinazioni ormai sfruttate sino all'osso. Infiliamo nel mucchio le apparizioni dei clowns, gli stanchi giochi su preti e cardinali, le deformazioni dell'istinto sessuale (la Saraghina evocata dal tempo dell'infanzia romagnola), la rappresentazione del caotico ambiente del cinema. Di tutto ciò esistono esempi migliori in altri film, dai *Vitelloni* alla *Strada* alla *Dolce vita.* Ma, in fondo, non è questo che conta. Si deve ammettere che le disparate origini dei personaggi maggiori e minori provocano confusione. Tuttavia è proprio alla smagliante confusione di un autobiografia senza ordine che Fellini pensava. Il risultato è ottenuto. *8 ½* è uno sfogo senza pudore. Una vena di masochismo corre da un capo all'altro del film. Sentendosi colpevole di chissà quali delitti e peccati, quest'uomo debolissimo che ha paura anche della sua ombra ha provato gusto a flagellarsi. L'effetto è divertente e leggero. Liberatori dai peccati con un atto di volontà, Fellini ha ritrovato la gioia di vivere che (parecchi anni fa ormai) gli aveva consentito di essere così strafottente e sincero nei *Vitelloni.* Ha trovato anche una nuova maturità espressiva: quella da cui è nato, appunto, il linguaggio così libero di *8 ½.* Gli attori lo hanno assecondato con la stessa felicità con cui l'ha aiutato l'operatore Gianni Di Venanzo, apparentemente senza sforzo. Soprattutto le donne, Anouk Aimée (la moglie), Sandra Milo (un'amante quanto mai spiritosa), Barbara Steele, Madeleine Lebeau e Caterina Boratto (alcuni fra i personaggi più vivi del coro). Sfocata invece, e probabilmente non per colpa sua, Claudia Cardinale, impegnata con un personaggio scialbo (rappresenta il simbolo della purezza che il regista insegue senza mai raggiungere: uno dei ricorrenti chiodi felliniani, che aveva già corrotto la sequenza finale della *Dolce vita*). Mastroianni è un Fellini quasi perfetto. Arriva al punto di camuffarsi in modo indecoroso, per rifare il verso al maestro come un pappagallo. Non sappiamo se sia più grande la sua passiva capacità mimetica o la forza di suggestione del regista. Ancora un paio di personaggi così e Mastroianni sarà cancellato dal novero degli attori.

Qual'è la sostanza di *8 ½?* Un regista cinematografico (quarantenne, celebre, ricco) si rifugia in una cittadina termale per disintossicarsi e per pensare al prossimo film. Vagamente si afferra che sta rimuginando qualcosa di fantascientifico, tanto che la produzione ha già fatto costruire un'immensa incastellatura da cui partirà un'astronave per il cosmo. Mille significati potrebbe avere questa storia, o nessuno. Il regista non lo sa. Sente solo che si sta disamorando. Il film non gli piace. Che altro si può fare? Arriva la crisi, e rapidamente coin-

volge non soltanto il futuro (le cose da dire domani) ma anche il passato, la vita finora vissuta, le esperienze fatte, i valori acquisiti. L'infelice artista comincia a dubitare di avere sbagliato tutto. Lo assalgono incubi e rimorsi. Un poveruomo qualunque, con molti grilli per la testa che non gli giovano più. Fu vera gloria la sua? E potrà continuare, se davvero lo fu? Così, l'infanzia libera e smaniosa si mischia con le disavventure di oggi, la prima donna vista sulla spiaggia riminese (la orribile Saraghina) si confonde con le molte donne di oggi, la madre con la moglie, i tormenti spirituali dell'adolescente con le perplessità dell'uomo, i preti cattivi del collegio con il cardinale paterno e vuoto di oggi, il terrore della folla (la conferenza stampa ai piedi dell'astronave, l'assalto frenetico dei giornalisti) con i piaceri perduti della fattoria familiare, la dispersione sessuale con il sogno di un concubinato che ristabilisca il dominio del maschio sulle donne, l'odio-invidia per la cultura con l'abbandonarsi fiducioso alle superstizioni (l'illusionista, la trasmissione del pensiero, le misteriose parole — Asa Nisi Masa — scritte sulla lavagna), la temuta espiazione dei peccati con la rappresentazione di un bianco inferno di dannati che fanno la cura alle terme. Esaurito il tumulto della confessione tutta visualizzata (con quella tecnica di fluidissimi incastri fra realtà e immaginazione che abbiamo descritto), Guido il regista impotente riprende melanconicamente la strada di casa. Ascolta una volta ancora le idiozie del critico ed ha infine, dolcissima, la rivelazione. La vita è una festa, viviamola insieme. Balbetta felice parole simili a queste: « È giusto, è giusto. Ho capito, è facilissimo ... È come se tutti insieme, io, voi ... grazie a tutti ... non opporsi, è semplicissimo ». Prendiamoci come siamo, accettiamoci senza pretendere l'impossibile (l'assoluta fedeltà o il completo possesso), senza egoismo. Guido giunge alla teorizzazione del suo egoismo integrale (tutto per lui, tutti ai suoi piedi; lui solo con diritti, gli altri con doveri e basta) credendo di essere il più altruista degli uomini. Ritrova d'incanto la felicità del lavoro. Un lavoro che ora gli piace perché gli consente di parlare di se stesso all'infinito, solo di se stesso, e gli altri intorno che fanno la ronda beati, come le ballerine di un circo. I sogni dell'infanzia si realizzano. La volontà di potenza esplode libera in faccia al mondo. Quell'uomo con la frusta, al centro dell'arena, è veramente il padrone dell'universo. Finalmente si è placato, vendicandosi d'ogni torto subito, d'ogni errore commesso. Tutto era giusto. Tutto è doppiamente giusto ora che l'eroe ha avuto la forza di essere ciò che sognava.

8 ½ è, come si vede, il vaneggiamento di un solipsista. C'è un bambino che si è divertito a fare le boccacce per poter essere se stesso. L'ha fatto. Ora sta meglio. Ha pianto, ha riso, ha insultato, ha avuto paura, ha ricevuto le caramelle, ha implorato, è stato perdonato, che altro potrà volere dalla vita? Questo diario intimo — un genere che arriva sullo schermo trionfalmente, dopo una gloriosa permanenza nei giardini della letteratura, francese in particolare — svela un doppio complesso di vanità e di frustrazione. Gli psicoanalisti potranno esercitarsi ad esaminarla con piena cognizione di causa, a redigere una diagnosi precisa e a prescrivere una cura efficace. Questo film non è soltanto un fatto privato ma è, anche, un caso clinico.

Si tratta — qualcuno può suggerire — del caso clinico di un artista

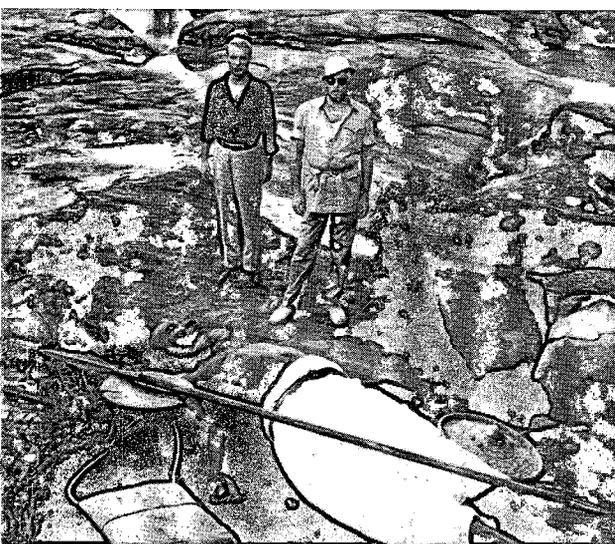
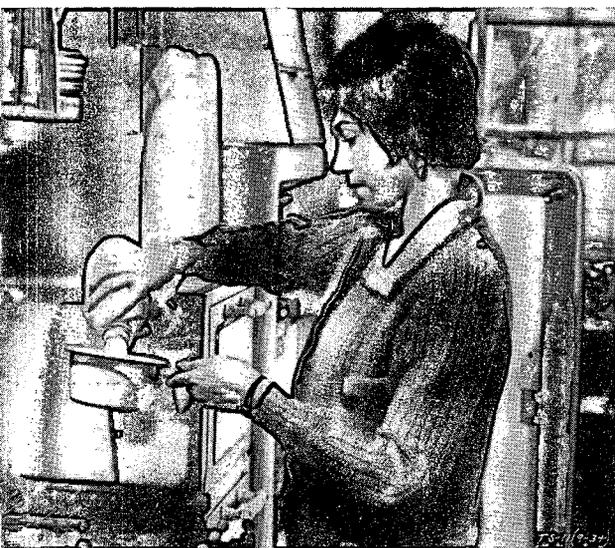
8 1/2
Confessione di un vuoto interiore

Il vuoto interiore, l'incapacità di comprendere e di essere compresi, formano il tema di quella « confessione in pubblico » che è *8 ½*. Già i ricordi dell'infanzia sono legati ad immagini di solitudine: il collegio. (*Marco Gemini, Giuditta Rissone*).

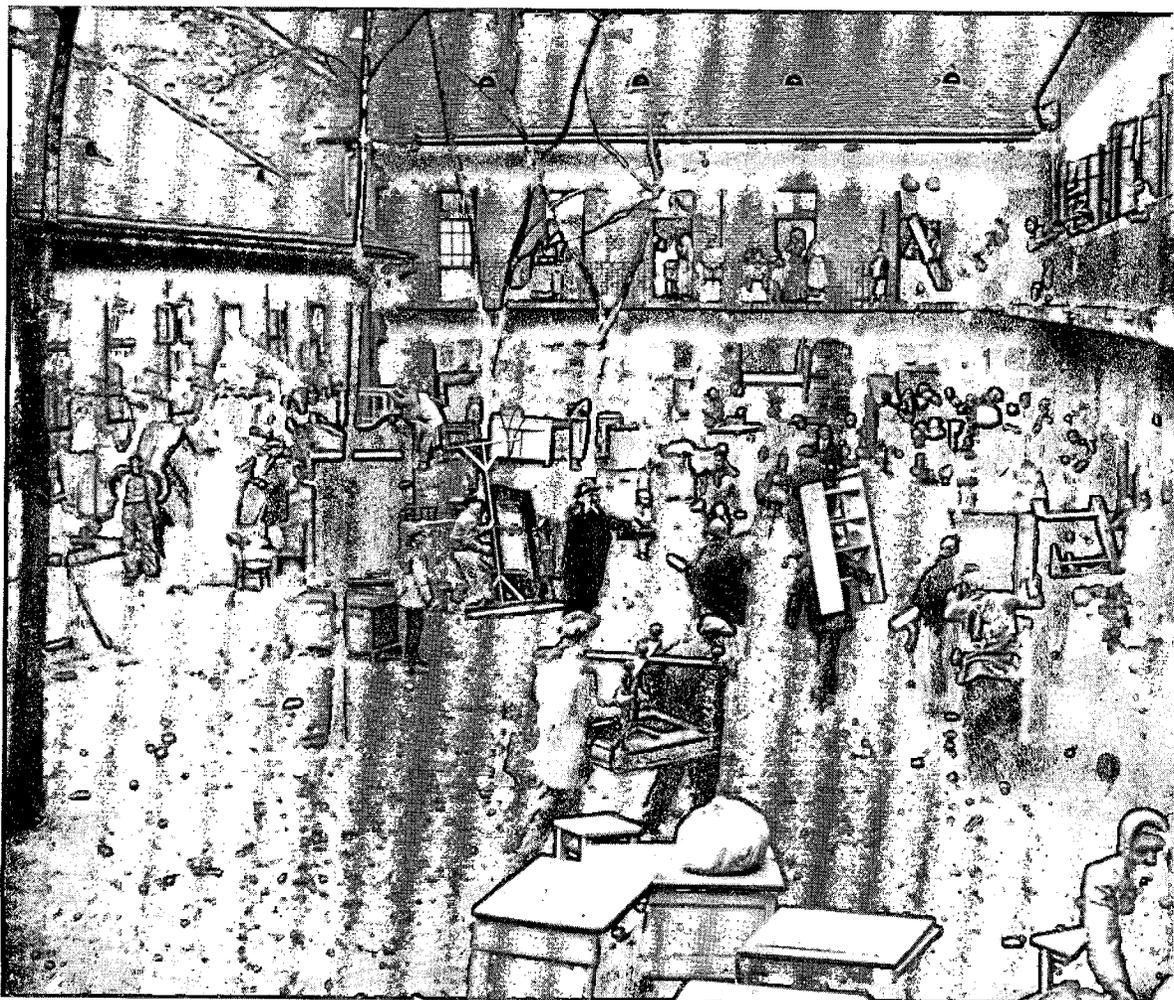
Le terme, il microcosmo che sintetizza tutto il mondo in cui il regista Guido abita.

Una folla di personaggi. (*in basso a sinistra*): il regista Guido Ansemi, protagonista. (*Marcello Mastroianni*). - (*a destra, in alto*): Carla, l'amante. (*Sandra Milo, Marcello Mastroianni*). - Mezzabotta, l'amico anziano con l'amante giovane. (*Mario Pisu, Barbara Steele*).

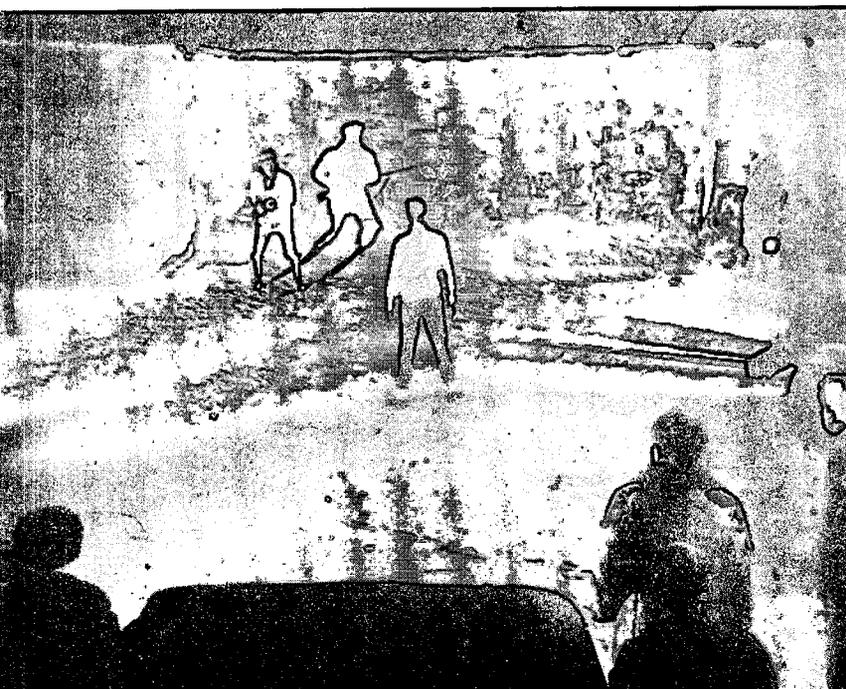
(*nella pagina seguente*): I « clowns », la notte, l'astronave nella « passerella » finale.

Film di questi giorni

Con *Il processo di Verona* Carlo Lizzani, proseguendo in un coerente impegno civile, ha realizzato un dramma incisivo, in una precisa prospettiva storica. - (*a sinistra*): Donna Rachele. (*Vivi Gioi*). - (*a sinistra, in basso*): la fucilazione di Galeazzo Ciano. (*Frank Wolff*). - (*a destra*): Edda Ciano Mussolini durante il processo. (*Silvana Mangano*).

Da *Violenza segreta* di Giorgio Moser, un altro film sull'Africa d'oggi. (*Giorgio Albertazzi, Enrico Maria Salerno*).

Da *Two for the Seesaw* (La ragazza del quartiere) di Robert Wise, ennesima versione artigianale d'un artigianale successo di Broadway. (*Shirley MacLaine*).

Da *Dal sabato al lunedì,* « opera prima » di Guido Guerrasio, una poesia troppo lieve che scade al sentimentalismo. (*Geronimo Meynier, Sandro Panseri*).

Mar del Plata in minore

A Mar del Plata ha vinto il meno peggio, in una edizione chiaramente minore. - (*sopra*): Da *Az angyalok földie* (t. l.: Terra di angeli) dell'ungherese Gyorgy Révész, gran premio e premio della critica. - (*sotto*): Colin Smith, il protagonista di *The Loneliness of the Long-Distance Runner* dell'inglese Tony Richardson, premio speciale sia della gran giuria che della critica (*Tom Courtenay,* premio per il miglior attore).

Da *A Child Is Waiting* (Gli esclusi), diretto da John Cassavetes e prodotto da Stanley Kramer. (*Brice Ritchey*). - (*a destra*): Da *Gloz z tamtego swiata* (t. l.: La voce dell'al di là) del polacco Stanislaw Rozéwicz.

(*a sinistra*): Da *Kollegui* del sovietico Ivan Bitnikov, un film senza particolare spicco.

a suo modo esemplare e perciò d'un fatto tipico del nostro tempo. Ne dubitiamo. Ben più della *Strada,* il diario intimo ora composto con tanta sincerità (questa sì davvero ammirevole) mostra qual'è l'ampiezza dell'orizzonte mentale di Fellini. Escluse le notevoli eccezioni dei *Vitelloni* e della *Dolce vita* (e l'eccezione parziale del *Bidone*), che cosa ci ha dato se non una esposizione dei suoi complessi di frustrazione-vanità che riguardano soltanto la sua sfera privata? Che cosa c'è di esemplare nella sua vicenda? Il piccolo cerchio di interesse di un artista pazzerello non diventa grande miracolosamente, per il semplice fatto che egli lo esibisce senza ritegni. La commozione della *Strada* (l'insistito affetto per i miseri) poteva ancora convincere. Non può convincere la spavalda autobiografia di *8 ½,* ritratto di un artista ricco di sentimentalismo, di genialità dispersive, di egoismo. Avere il coraggio di svelare tutto questo è un segno di serietà o di presunzione? Non sappiamo, ma il coraggio non cambia comunque la sostanza delle cose. Se è un segno di serietà, il risultato ora raggiunto dovrebbe indurlo a ricominciare da capo, con lo sguardo rivolto ai suoi simili invece che a se stesso. Potrebbe nascere un grande artista, se da qui partisse la sua nuova strada. A uno che ha avuto il coraggio di denudarsi in pubblico, non dovrebbe mancare questo più alto coraggio dell'umiltà.

Il linguaggio di *8 ½* rappresenta quella che si potrebbe chiamare una rivoluzione garbata e insinuante. Non rompe violentemente con la tradizione, ma l'assorbe capovolgendola. Nulla di drammatico o di nervoso, ma un placido scorrere di immagini cucite insieme liberamente. Guido si aggira per i viali delle terme, nei suoi ricordi, sulla spiaggia dove sorge la base di lancio dell'astronave. La macchina da presa lo segue con molle pigrizia. Anche gli urli, anche i colpi di scena improvvisi o le impennate ritmiche (l'introduzione della sequenza dell'harem, per esempio, oppure la conferenza stampa) sono assorbiti naturalmente dal morbido materasso del racconto. Il procedimento sa di *féerie,* un incantesimo a volte felice a volte troppo insistito (nei dialoghi, soprattutto). Non avanza per successione di fatti logicamente concatenati, sulla spinta di una progressione drammatica, ma per digressioni che si sovrappongono l'una all'altra e a mano a mano si dilatano. Le angosce di Guido (l'ingorgo del traffico), le terme, gli incontri fiabeschi che dànno l'avvio alla fiaba dei ricordi, le nuove angosce di Guido creatore impotente (la presenza del produttore, la visione dei provini), l'incubo delle responsabilità verso il mondo e il terrore dei contatti (la visita notturna all'astronave), la ricorrente nostalgia della purezza, la scoperta di se stesso, un cerchio intorno all'altro, l'espansione progressiva dell'originaria materia psicologica (la crisi, la volontà della confessione). Nessuna sorpresa è possibile, anche se i colpi di scena sono numerosi. E questo non perché il film sia costruito male, in rapporto a un ideale (inesistente) modello di costruzione del racconto cinematografico, ma perché ogni ideale drammatico è ignorato, a favore di una tecnica psicologica quasi automatica, cause ed effetti che si alternano e allargano gradualmente il discorso. Eccezionale è l'abilità di Fellini nell'orchestrare il gioco. Il punto di partenza adottato lo chiudeva dentro una corazza. La sua bravura è consistita nel trasformare la costrizione in uno stimolo per le più aeree e deliziose divagazioni. Il linguaggio di *8 ½* dà l'impressione di una libertà sconfinata.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

L'« ora della verità » di un artista

Nella *Dolce vita* vedemmo la configurazione geniale di un evento « corale », anche se nelle tracce violente di qualcosa come un disastro ferroviario, o, più, di un ciclone che si è abbattuto sulla parte della terra dove abitiamo. È lecito credere che l'artista che l'aveva ricostruito ne fosse uscito, anch'esso, intimamente, come un disastrato, come un terremotato. Mettere in scena *La dolce vita* equivale ad abusare di sé stessi, e Fellini dovette sortirne confuso, stremato. Tanto che le *Tentazioni del dottor Antonio* non ne erano che un appendice, composta in condizioni anormali, e senza serenità interiore. Ricominciare un altro film, che non fosse un « divertissement » o un « pamphlet », doveva essere un problema angoscioso, soprattutto perché si era trattato — per *La dolce vita* — di un capolavoro, e non sarebbe stato facile ripetere, subito dopo, l'eccezionale « exploit ». La paura della sterilità avrebbe preso qualsiasi regista; l'indecisione per la scelta del soggetto, l'inerzia dopo lo sforzo, l'esitazione o la paralisi, la sofferenza di subire gli incitamenti, le domande e le pressioni più diverse.

Che fossero veri o no, questi sentimenti, certamente erano veridici; e Fellini, senza cercare al di fuori di sé, ha deciso di esprimerli, compiendo il primo degli atti eterodossi di cui è emblemato il suo film, *Otto e mezzo*: una formula magica — nel titolo — come *Rogopag*, che questa volta allude alla nuova opera soltanto col numero progressivo, essendo (dopo *Luci del varietà,* realizzato con Alberto Lattuada) *Lo sceicco bianco, I vitelloni, Agenzia matrimoniale* (cortometraggio nel film a episodi *Amore in città*), *La strada, Il bidone, Notti di Cabiria, La dolce vita, Le tentazioni del dottor Antonio* (lungometraggio nel film a episodi *Boccaccio '70*) i film che cronologicamente lo precedono: cioè sette film « lunghi » e uno « corto ».

Ha detto, il critico del « Mondo », tenace oppositore di un film, come questo, « da non fare »: « Fellini immagina una nuova maniera cinematografica. Presenta il film del film, più esattamente, il diario cinematografico del film che si deve fare e non si arriva a mettere insieme, ma alla fine ci si accorge che è fatto e non è altro che la storia del film che non si farà mai ». Al di fuori della « boutade », è chiaro che non si può sostenere che *Otto e mezzo* sia soltanto il film di un film che non c'è. Piuttosto si tratta — per la impostazione assolutamente inedita — di un caso unico, imparagonabile a qualsiasi altro. Film sullo smarrimento, non incomprensibile, di un artista che ha dato un'opera come *La dolce vita* e che affronta un lacerante travaglio interiore prima della ripresa della propria attività creativa, nel dubbio di avere esaurito, in precedenza, completamente se stesso. Film psicologico, fino alla manomissione, alla contemplazione, e perfino alla ammirazione del proprio « io »: senza escludere un aspetto spiccatamente egoistico, che si maschera di umiltà nel narcisismo, che è leale nella mistificazione.

Per un uomo accusato così spesso di istrionismo e di insincerità, direi che si tratta — in questa opera autobiografica — proprio dell'« ora della verità », come forse, prima, non era accaduto mai. Fellini cerca di leggere in sé stesso; radiografizza il proprio processo creativo, si psicanalizza — allo

scopo di « liberarsi » —, trasfigura le sue emozioni interiori, racconta la sua intima vertigine, dopo uno sforzo creativo che lo ha fermato, che gli ha sbarrato la strada tanto da dover fuggire « via cielo », giacché non ci sono altre vie d'uscita, verso la sua Marienbad.

E ce ne dà la chiave proprio attraverso il personaggio più volgare, che dovrebbe essere il produttore: « Io ho capito che cosa vuoi fare. Tu vuoi raccontare la confusione che un uomo ha dentro di sé ».

In letteratura non ci sarebbe niente di straordinario. La « ricordanza » o il poemetto su uno stato d'animo sono un patrimonio normale della storia letteraria, e spesso sono pervenuti a forme d'arte. Quanto a Cocteau, ha scritto come un diario il suo « La belle et la bête - Journal d'un film », « au fur et à mesure du travail ». « Les faux monnayeurs » di Gide si accompagnano al « Journal des faux monnayeurs ». E *Otto e mezzo* — i casi esemplati sono, naturalmente, assai diversi — assomiglia al giornale di un film: ma, questa volta, si tratta anche del film stesso. Fellini compone la sua « memoria » con molta libertà, con estro creativo, con ricerca stilistica personale (anche se in qualcosa ricorda almeno due registi europei), e con conclusioni assolutamente indipendenti, autonome anche nei loro valori espressivi.

In una congiuntura in cui l'estetica sembra rifarsi con più insistenza alla tradizione hegeliana, esigendo un impegno etico-sociale nell'artista, appare al primo momento assai difficile fare accettare *Otto e mezzo* come un'opera rappresentativa del nostro tempo: giacché poche volte, come qui, la drammatizzazione dei moti dell'anima sembra voler limitare la comunicazione ai fatti personali, staccati dalla vita che ci circonda.

Quali sono le condizioni in cui vive l'uomo contemporaneo, che non si vada oltre la alienazione, la incomunicabilità, e lo scetticismo? Il regista, attento al suo caso particolare, alle sue reminiscenze e alle sue fantasie, alla sua speranza e al suo anelito di perfezione, alla sincerità o meno con cui tratta con se stesso, al suo egoismo, anche se colorito di romanticismo, venato di pateticità, audace nello slancio, mistico negli impulsi e nelle conclusioni, ornato di tutte le mistificazioni di cui l'opera d'arte talvolta si compone, in fondo non sembra intenzionato o attento a capirlo. Quel che lo spaventa è l'io, il suo passato e il suo futuro, la memoria, l'anima che lo ossessiona tanto da truccarla infantilmente in Asa Nisi Masa: ma tutto è in funzione di sé stesso. Vi è in lui una reazione allo sforzo intellettuale e fisico, alla oppressione dei sentimenti, alla realtà di una vita che sembra non soddisfarlo pienamente, alla coscienza, magari, delle proprie fumisterie. Ma, più sincero con se stesso, diventa quasi indifferente del prossimo.

Eppure è da pensare che sia istruttivo anche apprendere la storia interiore di una « liberazione »: e questa storia, che è « privata », possiede un interesse tutto particolare, di documento, sullo stato d'animo di un uomo e in special modo di un uomo-artista. È una sorta di autotrattamento psicanalitico — lo abbiamo già detto — e non vi si può assistere impassibili. Il critico non può sbarazzarsene disinvoltamente, in base a una estetica consacrata. Anzi ha il compito di classificare, di definire, di smontare il congegno, per appurare a che titolo appartiene alle opere dell'intelligenza (sul che non v'è dubbio): se alle opere che producono filosofia, poesia, documen-

tazione, o che sono invece splendidamente euritmiche come arabeschi, ma socialmente infungibili e inutili. Ma v'è pur chi crede (Baudelaire) che l'arabesco sia l'opera d'arte più spirituale. Ed altrettanto potrebbe dirsi della pittura astratta.

Siamo indubbiamente di fronte a un caso rilevante, esteticamente, non foss'altro per i risultati visivi, in quanto applica, inventa, suscita, nuove soluzioni di linguaggio; meno, però, sulla linea della moralità che dal film è deducibile, e che non va al di là di un caso personale.

Nel film vanno separati nettamente due « tempi »: quello che riguarda la concezione, e quello che si riferisce alla esecuzione. Sulla « concezione » si può dissentire, e lo abbiamo già fatto, per una qual certa insofferenza di questa ostentazione del fatto privato. Sulla « esecuzione » è più difficile manifestare il proprio disaccordo. Direi anzi che è quasi impossibile. Chi è riuscito meglio a riscattare dal naturalismo, dalla piatta cronaca, la scena di un modesto stabilimento termale, col suo « cliché » di clinica-parco-concerto, trasformandolo, come ha detto il regista, « in una specie di valle di Giosafat popolata di larve », o in una vaporosa fossa dantesca?

L'opera si presenta come una improvvisazione geniale — anche se organizzarla sul piano della logica e dei processi psicologici non è stato certamente lavoro da poco, perché mai come al cinema, e a un cinema come questo, costa tanta fatica e meditazione la finzione della improvvisazione. Fellini vi ha tracciato l'arabesco di una particolare condizione del suo spirito. L'opera è diventata il giuoco di abilità più difficile che il regista abbia mai affrontato. È come una serie di acrobazie che il funambolo eseguisce al di sopra della folla, apparentemente sciolto, disinvolto e in stato di grazia, sempre sul punto di fare un salto più pericoloso, più mirabolante, e insieme di cadere per sfracellarsi al suolo: ma l'acrobata sa compiere al momento giusto la capovoltola giusta, con un colpo di reni si raddrizza, si salva, e vince. Al pubblico che assiste sino in fondo allo spettacolo singolare, suscitatore di sorprese, di apprensioni, di allarmi, non rimane che applaudire. Il giuoco è fatto. L'esercizio è riuscito.

Non mi è mai capitato di raccontare per intero la trama di un film, dando più credito, come è naturale, ai modi di rappresentazione, che al suo tessuto narrativo. Ma di fronte a *Otto e mezzo* credo che si possa fare eccezione. Forse è necessario, qui, che la « non-trama » del film sia esposta.

I fatti, che si svolgono su piani narrativi simultanei, e cioè della realtà, del ricordo e della immaginazione, fino a confondersi nel finale, si svolgono in una stazione termale, mezza Montecatini e mezza Chianciano, tra lo stile « liberty » e il moderno. Guido, regista di film — un Mastroianni sempre a fuoco, esatto e in cui il regista ha saputo imprimere i suoi stessi turbamenti — non riesce a progredire col suo lavoro. Invano è sollecitato dal produttore, interrogato dagli assistenti, dagli attori. Qual'è la trama del suo nuovo film? Nessuno la conosce, ma, quel che è più grave, neppure lui. I suoi collaboratori si fanno impazienti. Anche la moglie è stanca del suo vuoto, della sua indecisione, della sua infedeltà. Guido cerca: un po' di chiarezza in sé stesso, idee per il film da fare, attori da impegnare, la donna del sogno, del suo film e della sua stessa vita, da fermare come un ideale irragiungibile. Scruta anche nel proprio passato — l'infanzia, l'educazione cattolica — e nell'avvenire. Si accompagna con un critico, ascoltandolo con

pazienza fino a che non è tentato di impiccarlo. La visione di donna continua a inseguirlo, senza che riesca mai a raggiungerla. La moglie diventa la testimone, ora paziente ora meno, delle sue stramberie e delle sue menzogne.

Intanto il produttore va avanti. Visiona provini, costruisce un grande scenario da stazione astronautica, invita i giornalisti a una conferenza stampa, impone a Guido di cominciare. Ma che cosa? Il regista non ha idea di quello che farà e che può fare. È soltanto cosciente del suo crollo immediato, della sua fine artistica. Sa che non ha più niente da dire, che non riuscirà più ad esprimersi.

Ormai il suo smacco è sicuro. Non c'è più nulla da fare. Guido è finito ignominiosamente sotto il tavolo del colossale rinfresco servito agli invitati e agli inviati-stampa di tutto il mondo. Ma a questo punto — ora che la sua impotenza è sicura e la sua fine decretata — al rivedere tutti quei personaggi, veri e falsi, del suo passato e della sua immaginazione, coi quali dovrebbe ricominciare — e che sono le creature dei suoi film, come i fantasmi della sua infanzia, le tappe stesse del suo passato — Guido sente una emozione interiore: tutto si muove nel suo spirito.

Si, era tutto vero: la sua impotenza, la sua incapacità, la sua fumisteria, il suo crollo; ma a questo punto, ora che ha constatato la verità, *egli se ne è liberato*. La tenerezza per gli uomini lo riprende, l'amore della vita come letizia, come comprensione del tutto. E può riguadagnare festosamente, fiduciosamente, il suo cammino, con lo stesso spirito dei suoi anni migliori, ascoltando la stessa marcia da circo.

Il film si farà. Non ci sarà un crollo, ma un nuovo principio. Non nella crisi, ma nella felicità creativa.

Sorvoliamo sul fatto che in certi momenti il film richiami a Bergman (*Il posto delle fragole*) o a Resnais (*L'anno scorso a Mariembad*). Sarebbe come se le somiglianze — ben più patenti — tra *A' nous la liberté* e *Tempi moderni* vietassero a uno dei due film di diventare opera artistica. E diamo per discussi, per superati, i motivi critici che riguardano l'idea di partenza del film. Fermandoci ai traguardi di certe sequenze, il discorso non può non rifarsi alla maestria registica di una rappresentazione che è tutta pensata cinematograficamente: oltremodo efficace dal punto di vista figurativo (i quadri lunari dei giardini termali), fusa musicalmente con i ritmi visivi del film (la ripresa dello slancio del regista, dopo aver sfiorato il suicidio), ricca nei ricordi d'infanzia (la casa di Romagna, la spiaggia con la Sareghina), approfondita nella decorazione (dove i « confessionali » sono coerenti anche col gotico di *La dolce vita*) e sapiente nell'impiego degli attori (soprattutto della Sandra Milo) o dei personaggi di contorno (le donne-preti); puntualizzata rigidamente nei dialoghi; infine festosa come un *music-hall* nell'*harem,* e con un gusto da parade nella sequenza finale che acquista la pateticità di una scena da circo: dove la poesia interna di un personaggio come il regista Guido Anselmi, alias Federico Fellini, si esteriorizza nell'immagine. E mi ricorda una « entrata » celebre dei Fratellini i quali, al termine del numero, si ritirano come « dissolvendo » raccogliendo sulla pattumiera l'ultimo raggio di luce, per portarlo via. Anche i personaggi di Fellini, qui, giuocano la loro ultima scena dentro un raggio di luce, che si restringe fino a sparire.

MARIO VERDONE

L'anti - Marienbad

È stato detto, dopo *L'année dernière à Marienbad,* con una di quelle battute maligne che trovano facile corso nell'ambiente professionale del cinema, che se il film di Resnais si fosse chiamato all'italiana « L'anno scorso a Chianciano » non avrebbe impressionato nessuno. Venuto fuori *8 ½,* si è ripresa la battuta per sostenere che Fellini, da abile orecchiante delle mode, avrebbe in definitiva fatto proprio « L'anno scorso a Chianciano », ossia volgarizzato in termini più spettacolari e commerciali la materia di *Marienbad.* Se c'è, al contrario, un film che può essere definito l'« anti-Marienbad » è proprio *8 ½,* dove è il flusso della coscienza, e non un vago sentimento dell'inespresso, al centro dell'opera; dove, in altre parole, è l'autobiografia di un'anima e non la spettrografia d'un fantasma; dove Guido Anselmi è un uomo contemporaneo, radicato in una società, in un preciso contesto, e non un « X » che appare e scompare nel quadro d'un albergo di morti. Perché dunque quella forma? Certo, a chi vagheggia di un « romanzo » cinematografico come unica forma auspicabile perché un film sia specchio del proprio tempo e vede perciò in *Rocco e i suoi fratelli* — che è senza dubbio un grande film — l'unico prototipo, la forma di *8 ½* può sembrare sterile avanguardia, lambiccamento intellettuale, evasione nei cieli vuoti della calligrafia. Ma se si riflette appena un poco alla strada che Fellini ha percorso sin qui, non si può non notare il suo contributo, pari almeno a quello di Antonioni anche se su una linea diversa, allo svecchiamento delle formule narrative cinematografiche in uso in Italia fino a ieri. Fellini fu accanto, o dietro se si preferisce, a Rossellini, che compì i primi seri tentativi di opere di « rottura » anche sul piano formale: la coralità in luogo dell'« eroe » in *Roma, città aperta,* la frammentazione in episodi concatenati fra loro necessariamente (senza cioè la casualità dei film a episodi stucchevolmente venuti di moda poi) di *Paisà,* il film più significativo del dopoguerra italiano, la storia-biografia senza l'orpello narrativo-spettacolare dei film storici in *Francesco, giullare di Dio.* Fellini fu quindi sin dalle sue tutte importanti esperienze di scenarista autore « nuovo » nell'unico senso che ha il termine « nuovo » per un autore: non cioè assunzione esterna, e cioè predicatoria, moralistica, di nuovi contenuti in un contesto linguistico decrepito ma ricerca di un diverso modo di far cinema, di esprimersi nel momento in cui un nuovo discorso interiore urgeva. È pur vero che Fellini senza Rossellini parve, agli inizi (*Lo sceicco bianco*), aver sostituito al « romanzo » — uso fra virgolette un termine sempre improprio parlando di film —, che era pur sempre una strada di buona tradizione, il bozzetto, la frammentazione di piccole immagini, di figurine, di episodietti. È che agli inizi Fellini si sforzava di inventare delle storie, dei personaggi, anche se poi il suo fondamentale connotato lirico — personale, autobiografico — finiva per colorare di lui, di Fellini, un po' tutti i suoi personaggi, che erano in fondo gli estremi dialettici, il bene ed il male, il coraggio e l'ignavia, la generosità e l'egoismo, di Fellini uomo. Egli avrebbe raggiunto la piena misura poetica solo avendo il coraggio di cantare se stesso, come

ogni lirico, e lo fece a partire dai *Vitelloni,* proseguendo col soggetto, poi trapiantato parzialmente in vari film, di « Moraldo in città », lo fece con la severa diagnosi d'una società negativa ne *La dolce vita,* lo fa oggi nella misura più profonda — proprio perché non ha più (salvo Guido, ed è il limite di cui si parlerà più avanti) personaggi-schermo da costruire — in *8 ½*. Marginali potrebbero sembrare, in un arco siffatto, i due soli « romanzi », *La strada* e *Le notti di Cabiria,* ma *8 ½* ci aiuta a rivedere quelle due opere anche nel significato autobiografico, e quindi nella loro « necessità », che poté sfuggire a prima lettura. Così, ne *La strada* ritroviamo la donna angelicata, l'ideale puro, disincarnato, quasi, da ogni riferimento erotico, che in *8 ½* è costituito insieme dalla moglie — specie la moglie della sequenza onirica della fattoria dell'infanzia — e da Claudia. Nelle *Notti di Cabiria* egualmente è la donna angelicata, l'eterna vittima dell'uomo egoista e traditore; e non casualmente Cabiria è una prostituta, se sempre Fellini, anche in *8 ½* cerca di non condannare il richiamo erotico verso l'« altro » tipo di donna, cerca sempre la conciliazione degli opposti (l'harem della fattoria nella citata sequenza onirica).

Tornando al problema critico costituito dalla forma di *8 ½,* ricorderò che Fellini appartiene a quella schiera di umoristi degli anni '40 che conobbero una stagione felice (anche di pubblico, più vasto di quello consueto) perché costituivano, nel loro modo tutto particolare, una posizione di « rottura » verso la narrativa tradizionale: era, sì, il bozzetto, ma un bozzetto di sincera apertura sull'uomo in un'epoca di menzogne ufficiali, di aulica letteratura, di pittura statuaria e accademica. Se alcuni di quegli umoristi passata quella stagione restarono imprigionati nella misura minima e decaddero rapidamente dalla dignità letteraria conquistata, altri, come Zavattini e Fellini, trovarono nel cinema il nuovo mezzo espressivo per iniziare un discorso più articolato e complesso. Il cinema di Fellini, salvo che per i due citati « romanzi », non fu mai, da scenarista prima come da regista poi, poggiante su una struttura narrativa tradizionale: eroe-eroina, storia principale-second story. La misura minima dell'umorista di un tempo aiutò a cercare una forma corale, dove ogni personaggio fosse una cosa sola con l'ambiente, dove l'arco narrativo non fosse così prevalente da interessare soprattutto al « come va a finire ». Si pensi a *Luci del varietà*: un documentario sull'ambiente dell'avanspettacolo a cui la « storia » fa da filo conduttore, ma che potrebbe essere interrotta o ripresa a piacimento. Comunque, non è che Fellini abbia raggiunto subito la sua piena, nuova misura: un « incidente » come *Il bidone* è indicativo. Voglio dire però che lo sforzo di coralità e insieme la liricità (termini non contraddittori, quando si parli di vera lirica: Fellini d'altra parte non è mai stato un crepuscolare, un ripiegato su di sé nella contemplazione della propria piccola parola poetica) tendevano ad una rappresentazione che frammentasse i vari piani — ambientale, coscienziale, relazionale — ed insieme non ne rompesse l'unità. Ne *La dolce vita* tale unità nella diversità fu cercata attraverso una suddivisione abbastanza classica in episodi, ciascuno con un suo ambiente-protagonista e propri personaggi; in *8 ½,* sull'intelaiatura generale delle terme come ambiente-coro fisso, Fellini è riuscito all'esito più alto, una mescolanza piena di tutti i piani ed in più una fusione piena

di reale e di fantastico, di « fatti » e di sogno. Il regista ci tiene ad informare di non aver mai letto Joyce. Ha importanza? Certi risultati della narrativa contemporanea, come della poesia e della pittura, quando sono acquisiti alla cultura possono pervenire di rimando in mille echi. E del resto, riuscire in un siffatto impasto di presente, passato e futuro, di pensato, di sognato e di accaduto, è un problema espressivo radicalmente diverso sulla pagina scritta o sullo schermo. Si è volentieri parlato di cose private che non interessano a nessuno, e qui bisogna intendersi. Per universale che sia la voce di un autore, mai potrà coincidere con tutto il reale; essa avrà sempre consonanza con una parte, con un aspetto ampio quanto si voglia del reale e dell'umana società. Altro è il caso del poeta ripiegato in narcisistica contemplazione di sé, dei propri limitati interessi: il poeta che fabbrica parole nuove e se ne innamora e le fa risuonare all'infinito beandosene. Questo è il formalismo, il decandentismo, ma è anche l'incapacità a guardare davvero dentro di sé e a cavare da sé tutte quelle consonanze che stabiliscono la persona nel mondo e dunque fra gli uomini e collegata con essi. Fellini non è un narcisista; il suo guardare dentro di sé e sempre per proiettare sé al di fuori, per stabilire un legame corale. Il tema centrale di *8 ½* è proprio l'incapacità di donarsi interamente agli altri, la coscienza del proprio egoismo, l'avvertenza della propria « morbidità » spirituale che si traduce in fiacchezza, in compromesso; ma, come punto di riferimento chiarissimo, c'è il valore dell'amore, nel senso più profondo, come motore della convivenza. *8 ½* non è un punto finale, è un'opera aperta ad ulteriori sviluppi. Perciò direi che non va isolata, circoscritta, ma collegata a tutto Fellini, chiarificatrice d'un tema che va da film a film e in ognuno s'appiglia in modo differente non mancando di corsi e ricorsi, e anche di involuzioni. Il colloquio con Claudia Cardinale, che a tutto il suo girare intorno alle cose, risponde implacabilmente « È perché tu non sai amare »; la sequenza onirica dell'harem nella fattoria, che sintetizza il desiderio di conciliare tutto e al tempo stesso mette in rilievo la preminenza della moglie, unica donna che abbia significato e valore; il colloquio breve con la moglie sul bordo della pista dell'astronave alla fine, in cui si manifesta la volontà di Guido di cambiare in meglio ma anche la coscienza del proprio torpore che richiederà dalla moglie molta fiducia e pazienza; questi i momenti-chiave del film. Il protagonista, Guido, è di continuo stretto fra due mondi: quello basato su un sistema di valori e quindi su una difficile coerenza, rappresentato umanamente dalla moglie e più in alto dalla scarna figura del cardinale; quello basato sulla meschinità del giorno per giorno, del piccolo piacere erotico, rappresentato dall'amante sciocca, dall'ambiente della produzione, dall'amico Mezzabotta che sa di essere ridicolo con la fidanzata ragazzina ma sa anche che al momento è felice e si acquieta in quella provvisoria felicità senza problemi. In mezzo è il torpore, la fiacchezza di Guido, sempre accompagnati, però, dalla coscienza di essere tali. Si veda la sequenza decisiva dell'incontro col cardinale, che si svolge in due tempi. Nel primo, Guido incontra il cardinale nel giardino e questi gli parla con un linguaggio nobile ma che non riesce a far vibrare nulla dentro di lui; e perciò egli si distrae e guarda una donna che vien su per un sentieruolo, una donna non bella, un po' sformata, ma che gli provoca

il ricordo d'una prostituta sfatta che fu il suo primo scoprire la donna come sesso. Nel secondo colloquio, l'incontro avviene mentre il cardinale, nudo, fa il bagno turco. La stanza è piena di vapori, che accentuano l'atmosfera sacrale del sacerdote e lo spiritualizzano ancor più; la macchina lo inquadra dal basso in alto, creando un movimento ascensionale verso il cielo; ma il colloquio è colto attraverso uno sportello e questo si chiude, rendendo fioche le parole e poi spegnendole. Con bell'esito Fellini ha qui reso da un lato il suo rispetto per la parola religiosa dall'altro la sua incapacità e sordità ad intenderla: un altro aspetto della dialettica felliniana che abbiamo trovato in ogni sua opera precedente. Fellini compie, dunque, la diagnosi del punto attuale d'un itinerario d'anima d'un uomo che è lui e al tempo stesso rappresenta una vasta zona di umanità, gli incerti, i dubbiosi, gli irresoluti, accettandola con una decisa fiducia nella vita, anzi con un gioioso, malgrado tutto, innamoramento della vita che è la sua caratteristica più autentica e positiva e lo distingue dai vari esponenti dell'« alienazione ». Insieme, egli, come già ne *La dolce vita,* fa opera documentaria di una zona di società la più priva di valori, questa volta colta nel lussuoso ambiente d'una grande stazione termale. Fellini mostra in questo suo aspetto la grande felicità di ritrattista che ha sempre avuto, la capacità di rendere con pochi tratti situazioni psicologiche e morali; con un limite, tuttavia, che è dato dalla propria « omogeneità » alle persone ritratte. Egli è felice quando rappresenta persone o ambienti che o sono suoi o riesce a comprendere, pur negativamente; è schematico e superficiale quando tenta la rappresentazione di chi gli è del tutto estraneo. Così appunto risulta schematico e falso il personaggio del consigliere intellettuale, che egli vuole impiccare ma alla fine tiene sempre con sé, emblema di quel mondo della ragione, della logica, della ideologia che Fellini non riesce a sentire. Infine, si può dire che il personaggio centrale, quello di Guido, malgrado una interpretazione fra le più penetranti di Marcello Mastroianni, che ha finito per ricalcare anche fisicamente Fellini, rimane a mezz'aria, più elemento di collegamento che autentico personaggio. E ne è chiaro il motivo: in un film tutto lirico, dove ogni cosa vibra del suo autore ed in ogni personaggio l'autore proietta qualcosa di sé, un personaggio che stia per l'autore è un inutile pleonasmo, uno « schermo » non necessario. E per chiudere, vorrei segnalare l'interpretazione finemente ironica dell'amante sciocca che con realistica caricatura mai sopra le righe offre Sandra Milo; la quale, dopo lo sbaglio di *Vanina Vanini,* è tornata ai personaggi che più le si adattano.

ERNESTO G. LAURA

Il processo di Verona

R.: Carlo Lizzani - *s.* e *sc.*: Ugo Pirro, da una trama di Sergio Amidei e Luigi Somma - *f.*: Leonida Barboni - *scg.*: Elio Costanzi - *mo.*: Franco Fraticelli - *int.*: Silvana Mangano (Edda Ciano), Frank Wolff (Galeazzo Ciano), Vivi Gioi (donna Rachele), Françoise Prevost (Frau Betz), Salvo Randone (Pubblico Ministero), Claudio Gora (Giudice istruttore Cersosimo), Tino Bianchi (Giudice Vecchini, presidente del Tribunale Speciale), Giorgio De Lullo (Alessandro Pavolini, segretario del Partito Fascista Repubblicano), Andrea Checchi (Dino Grandi), Henri Serre (Pucci), Umberto D'Orsi (Gottardi), Filippo Scelzo (Marinelli), Gianni Di Benedetto (Pareschi), Andrea Bosic (Cianetti), Eva

Hart (moglie di Cianetti), Ugo Carboni (Tringali Casanova), Umberto Raho (Don Chiot), Edoardo Toniolo (Ministro Pisenti), Pietro Fumelli (Generale Piatti), Carlo D'Angelo (Generale Vianini), Mario Cipparone (Olas), Carmelo Artale (Guardia Pellegrinotti), Armando Furlai (Generale Carabinieri), Pierannibale Danovi (Aiut. Maggiore del Generale Piatti), Antonio Ricci (Fabrizio Ciano), Loris Loddi (Marzio Ciano), Patrizia Cafiero (Dindina Ciano), Mario Milita (Capitano Carabinieri), Curt Lowens (Capitano tedesco), Franco Castellani (un avvocato difensore) - *p.*: Duilio Cinematografica (Roma) - Orsay Films (Paris) - *o.*: Italia-Francia, 1962 - *d.*: Dino De Laurentiis Cinematografica Distribuzione.

Salvo qualche caso isolato (*Lo svitato, Il carabiniere a cavallo, Esterina*) il cinema di Carlo Lizzani ha sempre teso al « romanzo » storico, tanto più in quella che resta la sua opera più degna, *Cronache di poveri amanti.* Con *Il processo di Verona* egli cerca di compiere un passo innanzi, quello della storia direttamente espressa, senza la mediazione fantastica di personaggi inventati, d'una vicenda immaginaria, come era invece stato per *L'oro di Roma* (guastato appunto, pur nella nobiltà dell'insieme, dalla forzatura del « romanzetto » fra l'ebrea e l'ariano, un po' troppo scopertamente programmatico). La scelta dei fatti di Castelvecchio e del Cortile degli Scalzi è senz'altro indicativa, perché si tratta per un verso di materia su cui la storiografia ha gettato tutti i fasci di luce possibili e quindi rispetto alla quale si è già in grado di avere il necessario distacco, la necessaria prospettiva; e per un altro verso è l'episodio che meglio di ogni altro rappresenta emblematicamente le ambizioni sbagliate, la realtà meschina, le contraddizioni tragiche in cui si riassume la breve vita della Repubblica di Salò. Emblematico anche da un punto di vista giuridico, ché è proprio il processo veronese a rivelare la pratica dell'abuso e il nessun conto del diritto che avevano coloro che poi pretendevano di essere i depositari della « continuità » dello Stato. Varrà infatti la pena di ricordare che, benché la sentenza del Tribunale Speciale Straordinario facesse grande sfoggio di citazioni di articoli del codice penale (241) e del codice di procedura penale, nonché del codice penale militare di guerra (51), per riuscire a fucilare i membri del Gran Consiglio come traditori solo perché avevano pensato di affidare al Sovrano il comando supremo (il Sovrano che era, malgrado tutto, il Capo dello Stato), si dovette varare un apposito decreto legge. E quindi Ciano e gli altri gerarchi furono condannati in base ad un decreto datato 11 novembre 1943 per un « reato » commesso quando detto decreto non esisteva, il 25 luglio, oltre tre mesi prima. E il principio della irretroattività della legge è uno dei principii base del vivere civile, accolto da tutte le legislazioni del mondo.

Non si può fare a meno di provare emozione nell'assistere al film di Lizzani, e questo al di là e prima di ogni giudizio critico di merito. È infatti la prima volta che il cinema italiano osa fare quello che ha fatto il ben più timoroso cinema tedesco da anni, e cioè riportare in primo piano gerarchi, personaggi, situazioni del passato regime. Chi ricorda Alessandro Pavolini, il gerarca-scrittore, alle ultime Mostre di Venezia degli anni di guerra, non può non provare un qualche brivido nel vedere la agghiacciante ricostruzione fisica e ancor più morale che ne dà qui Giorgio De Lullo; e così dai minori ai maggiori, dal Dino Grandi di Andrea Checchi al De Bono di Gennaro De Gregorio, dal livido Farinacci di Ivo Garrani alla dolente donna Rachele di Vivi Gioi, un'attrice

nella sua piena maturità espressiva, ben lontana dalla frivola superficialità delle vecchie commedie dei « telefoni bianchi », per finire al Galeazzo Ciano di Frank Wolff, un interprete che ha il dono di sapersi calare fisicamente nei personaggi (non abbiamo dimenticato il suo Pisciotta di *Salvatore Giuliano*) anche se può sembrare, la sua, una recitazione di esattezza naturalistica più che di riproposta drammatica d'un carattere; e senza dimenticare, soprattutto, Silvana Mangano, varia e intensa nelle molteplici faccie del personaggio più arduo, quello di Edda Ciano Mussolini. (Il confronto fra le due egregie interpretazioni, del Wolff e della Mangano, è a netto vantaggio di quest'ultima; la quale, appunto, cerca quel tanto di somiglianza fisica che è necessaria ma nel complesso si preoccupa più di ricostruire un dramma interiore, le tragiche contraddizioni d'un momento di lacerazione umana).

Addentrandoci maggiormente nel cuore del film, si nota che Lizzani, le cui posizioni morali sono troppo chiare per essere qui richiamate, compie uno sforzo notevolissimo di obbiettività, quasi a volte sembra si dimentichi della parte in cui sta. Tuttavia ciò non porta ad alcun equivoco, ma anzi, come già fecero Stanley Kramer e Abby Mann in *Judgement at Nuremberg* (Vincitori e vinti), lo sviluppare con paziente imparzialità anche le ragioni degli altri, il serbare, anche, nobiltà a chi l'aveva (è il caso del personaggio di De Bono) consente alla fine con maggior forza, con la forza della verità, di imprimere a tutta la vicenda la giusta dimensione che la storia le ha dato e da cui scaturisce senza incertezze la condanna d'un regime e d'un pseudo-stato. C'era il rischio che la mole di documenti, l'aiuto di consulenti, il materiale fotografico su cui sono state modellate molte inquadrature finissero per fare del *Processo di Verona* un semplice « servizio » da rotocalco, più che altro curioso. Ma il regista ha compreso che la materia che aveva in mano, proprio per la sua emblematicità, era tale da consentirgli di realizzare una severa tragedia moderna, i cui personaggi fossero, al di là del documento dei personaggi reali che indicavano con nome e cognome, centro di un dramma umano di più universale risonanza. Di qui la cura che Lizzani ha dedicato a Ciano, penetrato nei meandri di una psicologia non facile, di una coscienza sproporzionata di sé e del proprio ruolo storico che poi si alternava a debolezze di carattere e a cedimenti; tutto ciò risulta dalla lettura dei suoi « Diarii », ma Lizzani lo ripropone qui in forma drammatica con bella evidenza; e del pari, la figura di Edda, che cerca una impossibile mediazione e si batte con coraggio in termini solo umani per allontanare una condanna che era già decisa nel momento in cui si era voluto il singolare processo. Infine, Rachele, la donna estranea alla politica e che non sa leggere — tanto meno — nella storia e perciò è vinta dalle cose che non sa prevedere e che anche lei tenta di combattere solo con ragioni sentimentali, affettive. Dalla dialettica di queste figure centrali fra loro e nei rapporti sia con l'invisibile demiurgo (Mussolini non si vede mai, salvo che in alcuni brani di cine-attualità) sia con l'ambiente balza netto un quadro del regime alla fine dei suoi giorni, ridotto solo ad una fitta tela di ragno di rapporti personali, di gruppi, contrugruppi, amicizie che proteggono e inimicizie che ostacolano. Pure, il film è meno riuscito di quanto poteva essere, perché Lizzani (o forse il suo scenarista Ugo Pirro) s'è lasciato trascinare troppo, rispetto all'equilibrio asciutto dell'opera, dall'intrigo semi-

spionistico dei « Diarii » colla figura misteriosa di Frau Betz, quella di Pucci ecc.: una disturbante intrusione del romanzesco in quella che doveva rimanere una tragedia. Ma al talento registico di Lizzani va ascritta la suggestiva sequenza finale, uno dei suoi più efficaci brani di cinema: la fucilazione ripresa in silenzio con la macchina da presa traballante, da cineamatore, di un tedesco, un senso angosciante di morte che si unisce ad una forza di verità, con quelle immagini non effettate, brutali, implacabili.

ERNESTO G. LAURA

Dal sabato al lunedì

R. e *s.*: Guido Guerrasio - *sc.*: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Guido Guerrasio - *f.* (Technicolor): Giuseppe Aquari - *scg.*: Gabriella Sala Vicario - *m.*: A. Francesco Lavagnino - *int.*: Geronimo Meynier (Enrico), Sandro Panseri (Sandrino), Marianne Hold (Joan), Hilda Barry (la vecchia signora), Andreina Pezzi (Pinuccia), Joe Laurel (il « Mister »), Renzo Montagnani, Annamaria Aveta - *p*: Castello film-Cineriz - *o.*: Italia, 1962 - *d.*: Cineriz.

« Commedia dell'adolescenza » è definito nei titoli di testa, secondo un uso caro a Clair, *Dal sabato al lunedì*. Due nomi di specialisti di temi siffatti firmano soggetto e sceneggiatura: De Bernardi e Benvenuti, quelli di *Guendalina* e di *Primo amore.* Da un punto di vista psicologico la presenza di De Bernardi e Benvenuti si nota nella fedeltà documentaria del film riguardo ai tremori, alle curiosità, ai desideri di due adolescenti quando avvertono imperiosi i richiami del sesso, sicché il film è una sorta di *Agostino* senza tragedia e percorre con vivacità tutte le tappe dello svegliarsi dell'istinto. Ma accanto ai due specialisti c'è Guido Guerrasio, che dopo un bel passato di documentarista e di critico esordisce nel film a soggetto. Guerrasio ha una personalità definita, il che è ad un tempo la sua forza ed il suo limite; dal critico al documentarista ed ora al regista non vi sono fratture. Ovunque, egli ha portato una tenerezza tutta sua verso le cose raccontate, che fan sempre corpo col paesaggio inteso come personaggio: ricorderò i suoi lirici documentari sulla Milano che scompare, sulle bellezze lombarde, con un uso del colore che finiva sempre per provocare un'emozione sentimentale. Anche come scrittore di cinema, Guerrasio fu felice quando poté mettere in primo piano una adesione sentimentale alla materia, si pensi a quel libro sul divismo che romanticamente intitolò « Il cinema, la carne e il diavolo ». Un lirico, dunque; che però, quando non si sorveglia, scade al sentimentalismo e perde di colpo ogni capacità di autentica penetrazione. Lo stesso accade in questa sua per molti versi pregevole « opera prima »: gli elementi documentari fornitigli dalla sceneggiatura sulla crisi sessuale dell'adolescenza vengono trasferiti su un piano di poesia lieve, che dona degli accenti quasi incantati all'avventura amorosa di Enrico e Sandrino che, lungo le coste e le isole del Lago Maggiore, in una scorribanda di fine settimana, inseguono una bionda olandese che si propongono, malgrado tutta la loro timidezza ed impaccio, di conquistare. Il racconto è fluido, spiritose sono le trovate, eccellente la direzione degli attori (si rivede con piacere il genuino Sandro Panseri del *Posto,* c'è un Geronimo Meynier ormai di sicuro « standard » professionale, azzeccate sono anche le figurine di contorno, fra cui spicca curiosamente quella di Joe Laurel, il fratello di Stan, nella breve, gustosa caratterizzazione del direttore

dell'Orto Botanico), suggestivo, come già nei documentari di Guerrasio, l'impasto fra « storia » e paesaggio con una resa nitida, trasparente, del colore (che pone l'operatore Aquari fra i nostri migliori in questo campo). Pure, il film non è l'opera di poesia che Guerrasio intendeva fare, ed anzi, dopo la prima mezz'ora, si restringe al piano del bozzetto « rosa », svelando un respiro d'autore piuttosto fioco. Come spettacolo, ripeto, *Dal sabato al lunedì* laurea a pieni voti un regista: fila via bene, è piacevole, diverte e commuove ai punti voluti. Che gli manca, allora? Gli manca un distacco critico verso la materia, che anche mantenendo il tocco un po' « fiabesco » che si è scelto, tuttavia la dimensioni, mostri, in fondo, la meschinità di quell'avventura. I due ragazzi sono di città, e di piccola borghesia; un mondo « perbene », impiegatizio o commerciale, dove, come ben ci ha spiegato il film di Olmi, si bada al « posto », si vive in funzione del « posto »; dove, come ci ha spiegato Monicelli in *Boccaccio '70,* il matrimonio è una convivenza basata su un ritmo sempre uguale, senza una vera accensione, un desiderio costruito di una realtà nuova. È l'amore, insomma, d'una società industrializzata, che schiaccia e snatura i valori; e la cinematografia milanese, che in quella società si sviluppa, non a caso vi si sofferma con particolare chiarezza di idee, fino alla gelida analisi delle sue esasperate depravazioni « in alto » offertaci da Eriprando Visconti in *Una storia milanese* (dove la logica d'una alienazione dai valori porta alla placida indifferenza della ragazza borghese figlia di papà nei confronti dell'aborto). I due adolescenti di *Dal sabato al lunedì,* malgrado l'età romantica, non hanno una « passione », un « grande amore »; cercano solo, e senza colorazioni sentimentali, sembra, una donna con cui avere un rapporto. Per strada, invece, il film perde di vista questa dimensione per inseguire una mitizzazione romantica che finisce per rendere astratta tutta la vicenda; come astratto è il personaggio di Joan, la ragazza olandese che si concede a Enrico « a freddo », quasi da « buona samaritana », per risparmiargli, sono parole sue, un ricordo volgare del primo incontro con una donna. Sicché il film, partito bene e genuinamente come sguardo ad una situazione giovanile, termina purtroppo nei toni del romanzo rosa « audace » d'una Liala solo un po' più fine.

ERNESTO G. LAURA

Two for the Seesaw

(*La ragazza del quartiere*)

R.: Robert Wise - *s.*: dal dramma (tit. it.: Due sull'altalena) di William Gibson - *sc.*: Isobel Lennart - *f.* Panavision): Ted McCord - *scg.*: Boris Leven - *m.*: André Previn - *mo.*: Stuart Gilmore - *int.*: Shirley MacLaine (Gittel Mosca), Robert Mitchum (Jerry Ryan), Edmond Ryan (Taubman), Elizabeth Fraser (Sophie), Eddie Firestone (Oscar), Billy Gray (Mr. Jacoby) - *p.*: Walter Mirisch per Seesaw Prod.-Mirisch-Argyle-Talbot in associazione con la Seven Arts Prod. - *o.*: U.S.A., 1962 - *d.*: Dear film (esclusività United Artists).

Period of Adjustment

(*Rodaggio matrimoniale*)

R.: George Roy Hill - *s.*: dalla commedia di Tennessee Williams - *sc.*: Isobel Lennart - *f.* (Panavision): Paul C. Vogel - *scg.*: George W. Davis, Edward Carfagno - *m.*: Lyn Murray - *mo.*: Fredric Steinkamp - *int.*: Anthony (Tony) Franciosa (Ralph Baitz), Jane Fonda (Isabel Haverstick), Jim Hutton (George

Haverstick), Lois Netteleton (Dorothea Baitz), John MacGiver (Stewart P. Mc Gill), Mabel Albertson (signora Alice McGill), Jack Albertson (sergente) - *p.*: Lawrence Weingarten per la Marten - *o.*: U.S.A., 1962 - *d.*: Metro-Goldwyn-Mayer.

Il matrimonio e le sue crisi rappresentano un argomento inesauribile del cinema americano. Trent'anni fa i nostri genitori guardavano alle avventure delle folli coppie di Hollywood come a qualcosa di lontano e inverosimile, le chiamavano americanate. Oggi, in un mondo che sta velocemente adattandosi a due opposti modelli di vita, i discorsi di costume made in U.S.A. non ci lasciano altrettanto indifferenti. È molto più facile che tali discorsi riguardino anche noi come siamo o come saremo fra qualche anno. Ecco, per esempio, due film che rientrano perfettamente in questo ordine di riflessioni: *La ragazza del quartiere* e *Rodaggio matrimoniale.*

La ragazza del quartiere di Robert Wise è la registrazione fototeatrale, con stentate dilatazioni cinematografiche, della nota commedia di William Gibson « Due in altalena », recitata a Broadway (da Anne Bancroft e Henry Fonda), a Parigi (da Annie Girardot e Jean Marais, regìa di Luchino Visconti) e nei nostri teatri (da Lea Massari e Arnoldo Foà). Si tratta della storia, a tinta intimista, di un avvocato provinciale che capita a New York dopo una lite con la moglie e diventa l'amante di una ex-ballerina con l'ulcera. La cronaca di questa relazione si svolge, fra telefonate e incontri nei rispettivi appartamenti, per nove scene: finché l'avvocato torna dalla moglie, come vuole la morale puritana, e la ballerina rimane con la sua ulcera. Tutti e due però un po' addolciti, resi più saggi e più maturi da un autentico incontro di sentimenti.

La commedia ha la civetteria di essere scritta per due soli personaggi come « L'alba, il giorno e la notte » di Dario Niccodemi. Nella concertazione delle due voci Gibson è stato parziale, ha favorito la donna: « Due in altalena » è stato perciò un trionfo della Bancroft, della Girardot e della Massari, non dei loro rispettivi innamorati. Ed è divertente leggere quanto la cosa dispiacque, per esempio, a Henry Fonda, nel libretto intitolato « The Seesaw Log », un diario spregiudicato che Gibson scrisse all'indomani del lancio newyorkese. Bisogna dire subito che sullo schermo il rapporto non cambia: Robert Mitchum, pur impegnato e gradevole, è sconfitto ai punti da Shirley MacLaine, che sembra nata per interpretare l'ex-ballerina.

Ci sembra anzi che nel film il personaggio perda alcuni toni isterici e puerili, guadagni in vivacità e simpatia. Le grandi personalità del cinema americano stanno rapidamente scomparendo: la morte, la vecchiaia o il rimbecillimento da routine fanno crollare l'uno dopo l'altro i pochi mostri sacri che sono rimasti. Ben venga, dunque, questa Shirley MacLaine che regge lo spettacolo con la sua sola presenza, s'impone con l'autorità della commediante di classe. Sul filo delle sue variazioni intorno al tema della svitata accettiamo senza batter ciglio le due ore e passa di un film discretamente lento e convenzionale, che comunque non offre altri motivi d'interesse.

La morale antidivorzista di *La ragazza del quartiere* si ritrova, ma in una deformazione umoristica, in *Rodaggio matrimoniale,* trascrizione di una delle più recenti commedie di Tennessee Williams a cura del regista, di origine televisiva, George Roy Hill. La sceneggiatrice Isobel Lennart (che ha lavorato a tutti e due i copioni) si

è comportata nei confronti di Williams con maggiore disinvoltura e il risultato è senz'altro migliore. La trovata di *Rodaggio matrimoniale* è di raccontare la crisi parallela dei matrimoni di due ex-compagni d'arme nella guerra di Corea.

Williams scrisse *Period of Adjustment* come una risposta ai critici che lo consideravano incapace di trattare un argomento « normale » in una commedia di taglio tradizionale. Voltate le spalle a temi proibiti come la ninfomània, l'omosessualità e il cannibalismo, lo scrittore tentò di narrare una storia qualsiasi in una chiave accettabile per tutti. Si disse che per arrivare a questo risultato s'era addirittura fatto psicanalizzare. In tutti i casi gli capitò come ad Anouilh, le cui commedie « rosa » sono più tetre e inquietanti di quelle definite « nere ». Infatti *Rodaggio matrimoniale,* pure svolto con straordinaria felicità imitativa nella chiave della « sophisticated comedy », è un fragile paravento di carta che nasconde gli orrori e le angosce abituali nel mondo di Williams. La caduta della virilità, lo spettro del matriarcato, lo sfruttamento dell'uomo nell'ingranaggio finalistico dell'esistenza produttiva, tutto ciò è ripresentato dall'autore con il sorriso sulle labbra.

Il film ha un inizio felicissimo, che sceneggia l'antefatto della commedia: la malattia di nervi del protagonista, il suo matrimonio con una bella infermiera, l'inizio di un viaggio di nozze turbato dal dubbio dell'impotenza. Quando la coppia, che viaggia in una automobile da trasporti funebri, arriva in casa del commilitone, al quale nel frattempo è fuggita la moglie, il film si aggancia sicuro sul dialogo calibrato di Williams. Le trovate si susseguono con un ritmo degno dei tempi d'oro: ma anche *Rodaggio matrimoniale,* pur con diversa scioltezza rispetto a *La ragazza del quartiere,* resta un film di attori. Jim Hutton e Jane Fonda sono una coppia che ricalca la formula Don Murray-Marilyn Monroe in *Bus Stop* (Fermata d'autobus, 1956), un misto d'ingenuità contadina e di sessualità sciocchereIla. Pur tecnicamente rispettabile l'imitazione che Jane Fonda fa della « dumb blonde », alla luce sinistra del suicidio di Marilyn, è abbastanza lugubre. Più a posto senz'altro Anthony Franciosa, che sembra preferire le facili complicazioni di questo personaggio alle complicazioni autentiche dell'Emilio Brentani di *Senilità.*

Erich Fromm insegna che « L'arte d'amare » esige « disciplina, concentrazione e pazienza ». I nostri due film descrivono invece forme di amore nevrotico. Per Mitchum e la MacLaine l'amore è una faccenda alla quale aggrapparsi dopo il naufragio, ma senza sapere bene qual è il naufrago e quale il rottame; per Hutton e la Fonda è una prova di efficienza fisiologica e sociale, che essi affrontano con immaturità decisamente infantile. L'unica via d'uscita, per tutti quanti, sarebbe l'amore vero; e nemmeno l'ironica misoginia di Williams pretende di negarlo. Ma l'amore vero sta diventando sempre più difficile, nel nostro secolo, a tutte le latitudini.

TULLIO KEZICH

Ore dell'amore, Le

R.: Luciano Salce - *s.*: Franco Castellano e Pipolo - *sc.*: Castellano, Pipolo, L. Salce - *f.*: Erico Menczer - *m.*: Luiz Bonfà - *sanz.*: Ennio Morricone - *scg.*: Nedo Azzini - *mo.*: Roberto Cinquini - *int.*: Ugo Tognazzi (Gianni), Emmanuelle Riva (Maretta), Barbara Steele (Leila), Mara Berni (signora Cipriani), Brunello Rondi (Cipriani), Umberto D'Orsi (Ot-

tavio), Diletta D'Andrea, Renato Speziali, Renato Izzo, Irene Aloisi, Francesco Rigamonti, Fabrizio Moroni, Giovanni Urli, Mario Brega, Janine Hancy, Salvo Libassi, Franco Morici, Elvira Tonelli, Luciano Salce - *p.*: D.D.L. S.p.A. - *o.*: Italia, 1963 - *d.*: regionale.

Le ore dell'amore è il terzo film di Luciano Salce uscito in poco più di un anno di tempo, e il sesto, in tutto, che egli ha diretto. È molto chiaro quali siano i temi che predominano nelle opere di Salce, e cioè negli interessi umani e quindi « artistici » di Salce come regista cinematografico. Non occorreva certamente il film di oggi — abbiamo già avuto modo di notarlo — per constatare come egli sia particolarmente impegnato negli argomenti di costume, a prima vista costume sentimentale, e poi, in via non secondaria, costume di vita, condizioni sociologiche e morali in senso lato. Del resto, avanzammo alcune osservazioni, ancora in questa rubrica, recensendo *La voglia matta* e *La cuccagna,* che ci sembra possano essere oggi del tutto riconfermate. *Le ore dell'amore,* in ogni modo, si pone oggi come l'opera-chiave della attività di Salce, sotto diversi punti di vista.

È innanzitutto, evidentemente, un film molto pensato, studiato a lungo, maturato con impegno e con una problematica non casuale; è cioè un film d'autore, sentito e sofferto. È anche — e la notazione è collegata alla precedente — un film a tesi, sentito come un caso appassionato, una verità in cui credere fortemente, e da sostenere davanti a tutto. Non si tratta, come da qualche parte si è avvertito, di sostenere addirittura il « libero amore », in rapporto a quello codificato dalle leggi umane e divine; e non si tratta nemmeno di credere — se vogliamo citare un altro modo di dire — che il matrimonio sia « la tomba dell'amore ». Il discorso di Salce verte *soltanto* su una consunzione matrimoniale del calore affettivo, lenta ma inevitabile, egli dice, dovuta alle piccole abitudini, ai piccoli problemi che si sovrappongono, nella vita quotidiana, al vero interesse di un coniuge per l'altro, e al rispetto reciproco.

È in questo ambito — raffreddamento e routine, per così dire — che la tesi di Salce è evidente, decisa, anche se calata, indubbiamente, in un discorso unitario, e giustificata da tutta una serie di attente relazioni emotive e spettacolari. Si è accennato al tono *dimostrativo* in cui il film è stato costruito, e alla *partecipazione* del regista, che contribuisce notevolmente a rallentare la tensione un po' meccanica che di solito opprime le opere nate sotto precisi impulsi ideologici. Infatti il racconto non è mai generico, ma anzi ben caratterizzato: è il marito — per esemplificare — che sente maggiormente il peso delle convenzioni, il peso della necessità di un accordo coniugale che regni dovunque e comunque. Dove il racconto cede un po', invece, sul terreno di un qualche assolutismo è nel non avere chiarito la personalizzazione del caso, nel non avere messo in luce che in *quella* circostanza l'esito non poteva essere che *quello,* ma senza con ciò pregiudicare altre soluzioni. Vogliamo dire che la « tesi » è, con quei personaggi, accettabile, e che se fin dall'inizio del film è un po' prevedibile quale sia la conclusione, questo non nuoce. È però altrettanto vero che le riserve possono farsi più consistenti quando il film pare andare al di là del caso individuale per una pregiudiziale più ampia: riserve che sono sia di carattere contenutistico, sul piano stesso del film, ma anche estetico, perché proprio in quei brani e in quei momenti il racconto diventa più posticcio e più este-

riore: come è nel finale, ad esempio, dove la voce fuori campo è del tutto pleonastica e, ai fini del significato del film, inutile e superficiale, mentre è insufficiente o forse soltanto un po' ingenua per dare al film un peso, come si è accennato, più ampio e più assoluto, nella chiave della sua stessa impostazione tematica.

Sotto altri aspetti, in ogni modo, *Le ore dell'amore* è certamente il più maturo dei film di Salce. Se infatti il tono è sempre quello di una ironia critica attenta e scrupolosa, il discorso si amplifica assai rispetto a quello svolto in altre occasioni, e soprattutto lo stile è quanto mai attento, presente a se stesso e armonico. La narrazione, abbastanza fluida, prende corpo in una parte centrale svolta con penetrante misura. Ci sono le somiglianze ormai d'obbligo con *La dolce vita,* ma d'obbligo in due sensi, primo perché è ormai persino troppo comodo citare Fellini per ogni piccola festicciola, per ogni orgia e orgetta del cinema italiano, mentre i riferimenti e le somiglianze andrebbero interpretati in un senso ben più profondo e più sostanziale di quel che appaia sulla superficie di una canzone, di qualche ballo e di un po' di abiti succinti o in via di esserlo; e d'obbligo perché d'altra parte è chiaro che il film di Fellini ha aperto una via, nel metodo dell'indagine, negli interessi del cinema italiano, che merita di essere seguìta, sviluppata, immessa in nuove prospettive, come appunto fa Salce. Gli interessi de *Le ore dell'amore* si muovono evidentemente su un altro piano, rispetto a *La dolce vita,* i due film non hanno fra loro alcun rapporto, e rispetto al Marcello provinciale, ingenuo e annoiato, che ragiona più col sentimento che col raziocinio, Salce è un osservatore lucido e distaccato, interessato a queste angolazioni per sua natura e per vecchie esperienze, non senza un po' di *aristocrazia,* ma con una partecipazione ugualmente appassionata e un preciso interesse morale. Se il teatro, secondo alcuni, deve per certi lati « castigare ridendo mores », Salce usa il cinema ai fini di questa stessa fustigazione.

In sostanza, se si è accennato ad una « maturazione », per *Le ore dell'amore,* è perché confluiscono qui il sentimento e la satira, e perché la satira diviene più umana e più giustificata di fronte alle malinconie e alle amarezze che prendono personalmente Gianni, il protagonista del film, che non è lontano, stando alla nostra prospettiva, dall'essere una figurazione dello stesso Salce. Del resto, come si è accennato, Salce addossa — o riconosce — non pochi fastidi e non poche irrequietezze proprio a Gianni, non alla Maria Elisabetta di cui nel film egli è il marito, non gioca a nessun scaricabarile. Il suo discorso sul « quarantenne », iniziato con *La voglia matta,* è ripreso ora con nuovo vigore, e con un giro d'orizzonte più ampio e più ragionato. Il protagonista non è di fronte soltanto al fascino e ai problemi delle nuove generazioni e del « lolitismo », e non è di fronte soltanto alle difficoltà del matrimonio: ma vive in un clima in cui i rapporti umani, anche fra amici, colleghi o coetanei sono realmente difficili, in cui troppo spesso si contrabbanda per cultura l'appiccicaticcio delle formule e dell'ipocrisia. In questo senso, sono esemplari i rapporti fra Gianni e Maretta e il loro amico Cipriani, e specialmente *lui,* l'« intellettuale-impegnato » (che Brunello Rondi interpreta con intelligente arguzia) che addirittura riprende il personaggio del critico creato da Fellini in *8 ½,* senza che sia possibile, fra i due film, nessuna reciproca imitazione. Quello di Ci-

priani è un altro dei felici personaggi de *Le ore dell'amore,* la sequenza della « cena-fuori » in cui scoppia la lite fra Cipriani e Gianni una delle più riuscite per capacità di osservazione, per analisi psicologica, finanche per forza comica (senza che, poi, il critico debba *vergognarsi* di essersi divertito!), per rapidità di sintesi: qualità che, del resto, al film non fanno mai difetto perché, come si è accennato, nel racconto della storia principale confluiscono sentimenti e notazioni di costume più generali e legate all'osservazione non di un ambiente ristretto ma di tutto un clima morale, di una condizione umana nelle sue varie componenti e nei suoi diversi aspetti.

Si può in un certo senso avvicinare Salce e Fellini, senza togliere a questi nessuno dei suoi attributi. Alcune somiglianze di risultati, oggettivamente esistenti — e non riferibili a reciproche derivazioni —, sono state più sopra identificate. Ma in sostanza Salce — con una sua chiara personalità — può essere un Fellini meno lirico e meno sfacciato, ma altrettanto interessato ai fenomeni tipici di una « evasione » che nell'autore di *8 ½* muove sempre dal fantastico, dalle paure e dalle definizioni del peccato, e che in Salce è invece su un piano strettamente razionale, di continuo autocontrollo, di sorvegliato timore. L'autobiografismo è in Fellini abbandonato sulle ali di chi si sente quasi naturalmente portato a far mostra delle proprie esibizioni, e quindi agisce più liberamente sul piano di una vera e propria ricreazione fantastica a volte di grande forza e di grande respiro; in Salce è più sorvegliato, quasi desideroso di non rivelarsi e di non porsi come una dimensione drammatica autonoma e tale da dar vita a un fenomeno espressivo: è in entrambi, comunque, una componente fondamentale delle rispettive opere, senza dire che si tratta di una qualità che affiora proprio negli autori che dimostrano una personalità matura e che hanno qualcosa da dire.

È proprio anche per questo, per ciò che ne *Le ore dell'amore* è presente e per quello che non è presente; per le doti di analisi e per quelle di osservazione; per il quadro che, nella prospettiva di personaggi e di caratteri singoli, si compone con cura e con maturazione: è anche per tutto questo che ci pare sia venuto il momento, per Salce, di compiere ulteriori passi avanti, di contenuti e di stili. Il che non significa affatto che egli debba abbandonare temi che gli sono cari e che gli interessano, e che sono anche obiettivamente importanti. Anzi: più un autore è veramente tale, più il suo è un mondo chiaramente definito, dove i ricorsi e i riferimenti magari lati sono però ben individuabili. Ed è evidente che in un mondo borghese e piuttosto monotono come è quello della media società italiana, le indagini di costume di Salce hanno una loro precisa ragione d'essere, e lo spirito caustico dell'ex « Gobbo » una evidente e fondata aspirazione alla sintesi e alla definizione.

GIACOMO GAMBETTI

Violenza segreta

R.: Giorgio Moser - *s.*: dal romanzo « Settimana nera » di Enrico Emanuelli - *sc.*: Marco Leto, Silvio Maestranzi, Tullio Pinelli, G. Moser, Berto Peloso - *c.*: Enrico Emanuelli - *f.*: Aldo Scavarda - *m.*: Giovanni Fusco - *scg.*: Gianni Polidori - *c.*: Pietro Gherardi - *mo.*: Mario Serandrei - *int.*: Giorgio Albertazzi (Enrico Maraini), Maryam (Regina), Alexandra Stewart (Elisabetta), Enrico Maria Salerno (Contardi), Vittorio Sani-

poli (Farnenti), Sergio Ricciardi (Tarantini), Rosie Zichel (Hana), David Abramo (Abdì) - *p.*: Film-studio - *o.*: Italia, 1963 - *d.*: Globe.

« Settimana nera », da cui Giorgio Moser ha tratto *Violenza segreta,* è un romanzo esemplare per probità intellettuale, per impegno e per significato umano: nell'opera di giornalista attentissimo e scrupoloso quale è Enrico Emanuelli, ha il genuino sapore di un passo avanti al di là dell'osservazione, verso una disamina all'interno di una certa parte di mondo. In questo caso, cioè, un « inviato speciale » costruisce veramente qualcosa, il suo non è un apporto esterno, di conoscenza coloristica o a volte di notazioni piacevoli, commosse e purtuttavia fini a se stesse. Egli invece indaga, dentro una struttura che manifesta precise esigenze di rinnovamento, in modo attento e analitico, pratico e poetico, per così dire, nel medesimo tempo. « Settimana nera », anziché una raccolta di cronache giornalistiche, è un romanzo, ma lo spirito è questo che abbiamo brevemente segnalato, i fatti, forse un po' troppo emblematici, un po' intellettualistici, potrebbero essere veri e suonano come tali. Del resto, nel quadro di quella ricerca di nuovi soggetti a cui i produttori del cinema italiano vanno dicendo di dedicarsi, ma che non è mai condotta con indagini serie e nuove, un discorso sull'Africa è sempre stato raro e generico (come eccezione, nel nostro cinema, ricordiamo *Eva nera* di Giuliano Tomei, del 1953); e mai, poi, si è parlato seriamente dell'Africa cosiddetta italiana, della quantità di problemi politici, sociali, morali, umani, connessi non solo con la conquista e la detenzione di quelle terre, ma con le conseguenze di tale pazzesca campagna, e con ciò che di essa, ora, è rimasto laggiù.

« Settimana nera », appunto: una storia « esemplare », in questo senso, di tre italiani rimasti in Somalia, nel 1958. Farnenti (interpretato con efficace materialità da Ivo Garrani), un ex gerarca fascista, rozzo, ignorante, dedito in prevalenza, nel quadro della propria azienda di banane, all'ammaestramento sessuale di giovani donne indigene, a coltivare una specie di harem personale. Contardi, un ex avvocato di idee aperte e liberali, che maschera come interesse culturale o pedagogico per la preparazione e la cultura dei giovani somali una inclinazione che è invece di ben altra e più torbida natura (e il suo tormento è reso con serrata intelligenza da Enrico Maria Salerno); Enrico (Giorgio Albertazzi, non molto convinto né convincente), un commerciante ed esportatore di scimmie, che conosce Farnenti, ha in prestito da lui, per una settimana, Regina, la più affascinante e statuaria delle componenti dell'harem, ne è affascinato e cerca di far forza, inutilmente, sull'animo, sulla confidenza di lei, tenta di avere anche l'amore di una Regina che gli si concede con freddo distacco. Farnenti continua a non capire nulla di quanto gli succede intorno, di quanto avviene nel mondo. Contardi, dopo che in un colloquio definitivo ha aperto gli occhi a se stesso e a Enrico, chiarendo l'ipocrisia in cui essi si muovono, in cui molti bianchi si muovono in Africa, riconoscendosi simile in fondo al rottame fascista che egli disprezza, e rivelando le proprie intime debolezze e le proprie colpe, alla fine si suicida, per riscattarsi, con un estremo e assurdo atto di coraggio. Enrico avrà dal gesto di Contardi l'àncora di salvezza, la forza di troncare l'assurda opera di convincimento, che via via lo stava portando a sempre più degradanti livelli.

Il discorso sulla trama del libro è quello sugli avvenimenti basilari dal film. Ed è un discorso che serve assai bene a chiarire i termini entro cui il film si muove. I fatti sono semplici, quasi schematici, le psicologie, così come le abbiamo esposte, sembrano rudimentali, assai poco sfaccettate. Il film non è su di un piano di indipendenza e di rinnovamento, nei confronti del libro, anzi: ne segue le linee con un rispetto fin troppo rigoroso, perché poi pretende di rimanere a esso fedele alterandone invece, sostanzialmente, la struttura narrativa. In realtà, Moser non è in grado, con tutta la cura e la buona volontà, di seguire Emanuelli sul piano delle psicologie. Cioè gli avvenimenti fondamentali di « Settimana nera » sono approfonditi e curati attraverso un esame psicologico scrupolosissimo e continuo, che è anche la chiave più acuta e tormentata dello stile e della preoccupazione di Emanuelli. Gli avvenimenti di *Violenza segreta* sono affidati, invece, per una ampia parte, a un narratore fuori campo, con una soluzione talmente rudimentale e semplicistica da essere inammissibile in un uomo della pratica e indubbiamente degli interessi di Moser; per un'altra parte il regista ha ripiegato su una evidenza di atteggiamenti che contraddicono il significato dei pensieri, urtano contro la intrinseca moralità del significato del film, come ha vivamente notato anche Filippo Sacchi: « ... la parte più importante del film — egli afferma — è quella che ci introduce nella intimità dei rapporti tra Enrico e Regina, che ci fa assistere, se così si può dire, alle loro impossibili notti. Ebbene — continua Sacchi —, è proprio questo che manda a gambe all'aria la tesi. Perché gli autori, comprendendo che qui sarebbe caduta l'essenza spettacolare del film, hanno concentrato in queste scene tutta l'erotica suggestione di cui un carezzevole e sapiente obbiettivo è capace. Ora, purtroppo il fotogramma è più galeotto del libro. Sarà vero, Regina è di pietra. Ma Maryam che la impersona è un essere così irresistibile, così carico di malinconica grazia e di amorosa irradiazione, che stare vicino a lei, anche solo da un punto di vista umano, appare un incanto. E poi, è vero che non sente nulla per Enrico? Se fosse così, perché si spoglierebbe come si spoglia, adagio, sapientemente, piega dopo piega, sfilando leggera come apparizione dietro i veli del letto? Per rappresaglia? (È l'ipotesi che fa un personaggio). Poveri scemi. Una donna non si comporta così soltanto per rappresaglia, neanche se fosse un'ottentotta. Perciò lo spettatore non partecipa affatto agli alambiccati patemi di Enrico. Ma c'è di più. Quando, l'ultima sera, Regina si mette a danzare davanti a Enrico, e dopo aver danzato a lungo, follemente, si getta sul divano e chiude le palpebre sotto il bacio, lo spettatore non crede più nemmeno alla violenza segreta. Comincia a pensare che Enrico è un babbeo, perché non ha capito che quella donna è sua » (Filippo Sacchi, *L'inquietante idolo nero,* in *Epoca* del 17 marzo 1963). La lunga citazione di Sacchi ci riprova in modo vivace e documentato che « le immagini smentiscono la tesi », che le preoccupazioni spettacolari hanno vinto, in Moser, anche sulla coerenza delle idee.

I risultati, dunque. Una volta tanto fra i risultati vanno considerate anche le premesse. L'aver pensato a un film sulla Somalia è stato positivo, dal momento che l'angolazione iniziale, come si è visto, era quella giusta. Del resto, i fastidi che il film ha avuto, in quella terra, in fase di realizzazione, possono voler dire che là vi sono intolleranza e ignoranza, assenza di in-

formazione e di rispetto reciproco, ma dimostrano senz'altro che in Somalia i sistemi e le influenze di carattere fascista non sono affatto scomparsi. Moser non ha fatto concessioni all'esotismo, al colore superficiale, neppure agli aspetti ... turistici più interessanti della Somalia o comunque dell'Africa, e provenendo da *Calypso,* e rispetto alle sue tendenze e alle sue esperienze di documentarista il passo è importante. La sua storia si volge in Somalia, e la Somalia, giustamente, non entra nel film col compromesso di una ambientazione sforzata e apparente, ma con l'aria stessa che i personaggi respirano e coi loro sentimenti. Ma poi? Il regista, lo si è detto, non ha tenuto fede all'impostazione iniziale, la sua denuncia è allo stato di una premessa, appunto, e lo svolgimento, che non scava in profondità da un punto di vista psicologico, che pretende d'altra parte di dare tre figure-simbolo di una situazione non sappiamo quanto diffusa ma certamente *vera,* foss'anche solo sul piano dei desideri repressi, delle tentazioni, rimane lì, a mezz'aria, statico e poco convincente. *Violenza segreta* è soprattutto un film insoddisfacente, frutto, in fondo, di una incapacità stilistica interiore, dove non sono né vera penetrazione narrativa, né rigore culturale. Un film *parziale,* purtroppo, sostanzialmente mancato, anche se non privo di intelligenza; ma non un film inutile, né di per sè, né per quanto può suggerire nuove vie, nuove prospettive agli uomini di cinema, spesso troppo indecisi. Purché, beninteso, non ne venga una ulteriore, malsana retorica.

GIACOMO GAMBETTI

I documentari

I « Nastri d'argento » '63 : la semplicità di Severino

A chi scrive è toccato « l'onore e l'onere » — è il caso di dirlo — di far parte per il secondo anno consecutivo della giuria che i soci del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani scelgono, fra i loro stessi colleghi, per assegnare i « Nastri d'argento » per i cortometraggi. È noto, infatti, che i « Nastri » sono il riconoscimento che il Sindacato istituì, fin dall'immediato dopoguerra, per premiare *criticamente* la produzione italiana di tutto un anno, ed è noto altresì — e dovrebbe esserlo ancor meglio — che si tratta del premio italiano più importante, da un punto di vista di qualità, anche se affiorano ogni tanto alcune eccezioni, di cui proprio quest'anno si è verificato un caso in un certo senso incomprensibile, con Gina Lollobrigida proclamata « migliore attrice » per *Venere imperiale*. Se, dunque, i « Nastri » per i film di commercio in normale distribuzione sono assegnati, da qualche tempo, con un doppio referendum fra tutti i soci, per quanto invece riguarda i cortometraggi — che non circolano e non si conoscono, salvo rari casi — la decisione è riservata ad una giuria che, appositamente riunita, veda e giudichi le opere volontariamente iscritte in concorso.

Per ragioni varie (di carattere critico, culturale, morale, economico), in parte legate al mancato aggiornamento di una legge sul cinema che si rinnova molto più spesso di quel che si dovrebbe, evitando di studiarne a fondo i limiti e i difetti, il terreno del cortometraggio è uno dei più scottanti dell'intero schieramento commerciale (e critico) del nostro cinema. È un campo che, purtroppo, a differenza di altri, rimane sconosciuto al grande pubblico, ma che determina piccoli, ingiustificabili ma comprensibili invidie, cattiverie, dispetti, gruppi, gare, guerricciole, falsità, simpatie, antipatie fra registi e registi, fra l'uno e l'altro gruppo, l'una e l'altra corrente e, di conseguenza, anche fra registi e critici. Succede infatti che il cortometraggio attira anche molte persone che hanno più abitudine a lavorare dall'altra parte della barriera, le quali, non rinunciando totalmente alla critica, cercano comunque di farla convivere con la regia, sia pure con una regia di dieci minuti.

Scrivemmo tutto questo anche lo scorso anno, a proposito dei « Nastri » 1962; esponemmo alcune perplessità sul diffondersi del fenomeno dei « critici-registi », e il nostro discorso — è ovvio ed evidente — ha spostato la

situazione di ben poco. Al Convegno del SNGCI svoltosi a Milano lo scorso ottobre, ritornò in discussione il problema dei cortometraggi, e il sottoscritto si associò a una proposta che, anziché escludere drasticamente e, in fondo, ingiustificatamente, i soci del Sindacato dal concorrere a tale premio, prevedeva la circolazione e la proiezione pubblica, in alcune città-chiave, del gruppo dei cortometraggi in concorso, con conseguente doppio referendum fra tutti i soci anche riguardo ai cortometraggi, e relativa opera di sana diffusione di un « genere » importante e ... fantomatico. Il Consiglio Direttivo del Sindacato ha ritenuto che ciò non si potesse realizzare, almeno per quest'anno, e così si è ripetuta ancora la scelta di una giuria ristretta, per referendum, e si sono rinnovate polemiche, discussioni, perplessità.

Anche quest'anno — tanto per continuare sul piano dei confronti e dei ricorsi — durante la serata del cinema Barberini *non* si è proiettato il cortometraggio vincente: si tratta di *Chi è di scena?* di Mauro Severino. Il pubblico « chic », attirato dai divi, dalla televisione, dal *Gattopardo,* non ha avuto modo di toccare con mano, nel semplice ma sofferto documentario di Severino, alcuni classici esempi di fatuità della vita mondana, di vanità della gloria della ribalta, di labilità del successo fra il pubblico e, perché no?, di dignità, col conoscere i personaggi della Casa di Riposo « Lyda Borelli » per Artisti Drammatici che ha sede in Bologna e che Severino ha attentamente visitato con la sua macchina da presa.

Ma qual è il significato del premio a Severino, ha forse *solamente* motivazioni polemiche e *ammonitrici?* Tutt'altro. Se la giuria ha assegnato — con la maggioranza di quattro a cinque, e chi scrive era fra quei quattro — il « Nastro d'argento » a *Chi è di scena?,* lo ha fatto ritenendo, in piena libertà d'animo e di opinione, che quello fosse il cortometraggio migliore. E che il nome di Severino, sconosciuto ancora a quattro dei cinque giurati — ma con diversa distribuzione della maggioranza — si sia bene imposto sugli altri, lo riafferma il fatto che entrambi i film di questo regista sono apparsi importanti, fra quasi tutti quelli in concorso, e che fra i film in lizza per il premio, fino all'ultimo, era proprio anche l'altro di Severino, *Figlia d'arte.*

È dunque chiaro che il giudizio della giuria va oltre la specifica assegnazione di un « nastro », per essere veramente un parere generale su tutta la situazione del cortometraggio italiano quale è apparsa dal gruppo di opere iscritte alla rassegna. E tale giudizio, infatti, si è manifestato non soltanto con l'affermazione di *Chi è di scena?,* ma coi titoli di tutte le opere prese in considerazione nel comunicato finale, opere che, salvo pochissime anche se rilevanti lacune, lasciano veramente sottintendere quali siano, da noi, gli interessi del cortometraggio, i pregi da salvare, e i difetti e i mali da sottolineare.

Il 1962 fu l'anno dei cortometraggi — prevalentemente a soggetto — accentrati su una certa interpretazione — errata — della modernità dei temi e degli stili quale appariva da film, registi, tendenze; su una ingenua e superficiale assimilazione del carattere e della cultura di opere da Antonioni a Bergman, « esistenzialismo », « incomunibilità », « incomprensione », parole e concetti interpretati però nell'apparenza, in alcuni malintesi caratteri esteriori, senza un « adattamento » o una acconcia assimilazione. Il 1963, per quanto possono valere come sintomo quarantasei cortometraggi e do-

cumentari, ha abbandonato questa strada senza uscite (è rimasto un epigono: *Un luogo appartato* di Ennio Lorenzini) e si dedica ora alla trattazione di alcuni grandi filoni, sacri alla nostra storia, e alla nostra vita sociale. Si va, in questo modo, da un ritorno della « Resistenza » quale tema di prestigio e di sentimento, alla enunciazione delle necessità sociali più importanti, l'assistenza, la pensione, il bisogno di un vero affratellamento degli uomini, dell'eliminazione di alcuni mali ormai antichi quanto radicati e gravi, la vita nelle baracche, la promiscuità, la miseria.

Con questo genere di « contenuti », spesso inseriti in una trama a « inchiesta » e con una dimostrazione dai binari obbligati e prevedibili, i nostri documentaristi cercano troppe volte di ottenere, furbescamente, un successo che non gli compete, che non può basarsi — come essi pretendono — sulla nobiltà o sull'importanza dei temi, ma che per essere vero e motivato deve incidere sul merito, sulla sostanza, sulla maturazione dello svolgimento, e non soltanto sul genere delle scelte. La ricostruzione della realtà non parla quasi mai da sola, di fronte ai temi trattati deve essere convincente, deve in una parola essere reinvenzione romanzata, alla *Processo di Verona*, ad esempio, o neorealistica, alla *Roma, città aperta.* Film che possono esemplificare questo stato di cose sono *Edili* di Ennio Lorenzini, *Tre giorni alla finestra* di Gabriele Palmieri, *Il pignoramento* di Vittorio Armentano, *Acquedotto Felice* di Antonio Calenda, *Asta a Punta Pila* di Luigi Scattini, *Farneta di Calabria* di Claudio Triscoli, *La cava* e *Le vedove di Pedescala* di Toni De Gregorio. Le mezze vie, le incertezze, la superficialità delle psicologie e delle situazioni nuocciono a trame in cui predominano la retorica e la approssimazione — malgrado si tratti di registi altre volte validi, e spesso non privi di qualità —, proprio anche perché i temi cui abbiamo accennato vanno rispettati, da un lato, e dall'altro devono essere còlti in un profilo storicistico di attenta sistemazione critica e culturale.

Tutto questo, abbastanza ovvio, pare abbia invece urtato contro la suscettibilità di chi si è visto « perdente », se così si può dire, nel tentativo — che del resto non abbiamo motivo di ritenere insincero — di documentare cinematograficamente alcuni aspetti della storia italiana di questi e degli anni passati.

Uno dei sintomi più espliciti di tale disappunto sono state le considerazioni apparse su un quotidiano, l'*Avanti!* edizione romana, nella cronaca dell'assegnazione dei « Nastri », firmata da Franco Palmieri, dove fra l'altro si affermava: « Dopo i nostri servizi sui documentari sfilati nella sala di Cinearte di via della Lungara, " pezzi " che partecipavano alla selezione per il " Nastro ", dove opere di alto livello e soprattutto nuove nella impostazione culturale non sono mancate, polemica appare l'assegnazione del " Nastro d'argento 1963 " al miglior regista di cortometraggi. La giuria, composta da Giacomo Gambetti, Giulio Cattivelli, Callisto Cosulich, Mario Verdone e Filippo Maria De Sanctis, ha infatti assegnato il massimo premio a Mauro Severino per *Chi è di scena.* Pur trattandosi di un cortometraggio formalmente pregevole, esso era assolutamente privo di significato anche volendo considerarlo nei suoi aspetti migliori, cioè sul piano del costume. Anzi è proprio qui che un tentativo di satira cade nell'equivoco fino a sfociare in un compiacimento, non solo estetico, quasi morboso. Attestati di merito — continua l'*Avanti!* — sono

andati a Lino Del Fra, Pino Zac e Giuseppe Taffarel, tre registi che esprimono una tendenza nettamente contraria a quella espressa dalla maggioranza della giuria ». E in tale resoconto, in particolare, si sottolineava come sorprendente il contrasto delle decisioni della giuria coi risultati del referendum fra il pubblico intervenuto alle proiezioni del circolo Cine-arte, referendum che aveva visto in testa *Vecchi in città* di Agostino Bonomi, seguìto da *Alfa-Omega* di Bruno Bozzetto: « hanno ottenuto altri voti Pino Zac con *Una vita bollata*, Giuseppe Taffarel con *Fazzoletti di terra* e Lino Del Fra con *Fata Morgana*. Solo Pino Zac, Del Fra e Taffarel sono stati segnalati dalla giuria che ha assegnato i « Nastri » al miglior cortometraggio. Il pubblico del Cine-arte, con la sua partecipazione viva e attenta alle proiezioni, ha dimostrato invece un interesse culturale completamente diverso da quello espresso dalla maggioranza della giuria ».

La polemica è troppo vecchia e troppo scontata per poter essere ripresa ancora una volta, per ridiscutere cioè se debba prevalere l'opinione del pubblico o quella della critica, e se abbia avuto ragione, in questa circostanza, l'uno o l'altra. Rimane, dunque, l'ingenuità di chi controbatte un parere con l'altro — quale che sia il primo termine di paragone —. Il disaccordo, in ogni modo, è significativo, e riconferma come quel genere di cortometraggi cui abbiamo accennato abbia in sè una certa componente demagogica, punti in maniera piuttosto esplicita su alcuni elementi — che abbiamo già chiamato polemici — i quali, mentre rispondono a un impegno morale in sè definito e sincero, per altri aspetti non interessa nemmeno più se si esprimano o non si esprimano *anche* artisticamente: purché comunque non pretendano — e questo è un altro punto cruciale — di essere invece approvati anche su quel piano estetico che, ripetiamo, spesso non gli compete e nemmeno va a loro vantaggio. Non è il caso, evidentemente, di polemizzare né con lo stile né con la sostanza delle affermazioni del Palmieri, e precisiamo soltanto che, dopo la serata ufficiale del cinema Barberini, i cinque componenti della giuria chiesero al Consiglio Direttivo del Sindacato, unanimi e per iscritto, che fosse organizzata una serata con la proiezione dei cortometraggi comunque citati nel comunicato finale, ed eventualmente di altri a piacere (quelli del referendum fra il pubblico, ad esempio), e con un dibattito.

Di alcuni cortometraggi partecipanti ai « Nastri » si è già parlato, su questa rivista, in altre circostanze. Così è ad esempio di *Inchiesta a Carbonia* — non molto dissimile dal quale è *La barca* —, entrambi di Lino Miccichè. Questi due film, tra l'altro, fanno unanimi e per iscritto, che fosse ortometraggi, che chiamiano polemici ... ma seri, della cui « formula » non siamo molto convinti, ma dei quali riconosciamo, appunto come gli esempi più riusciti, meriti e pregi. Il migliore, di tutti questi — con le riserve generali cui già abbiamo accennato —, il più ampio e maturo è certamente *Brigata partigiana* di Giuseppe Ferrara, dove l'ansia di una « ricostruzione » attenta è avvertibile, dove esiste la ricordata frattura fra il piano storicistico e l'occasionalità del momento, nei suoni, nelle voci, nei rumori, ma dove è chiaramente visibile una vera ricerca, dove la sincerità, la partecipazione e la forza di certi passaggi sono indubbi. *Figlio d'oro* di Domenico Bernabei e *I bombaroli* di Giancarlo Carrer (di cui invece non ci sono piaciuti, rispettivamente, *L'ultimo mes-*

saggio di Salvatore Rocco e *I soldi,* sbrigativi e fini a se stessi, quanto abbastanza pretenziosi), non sono privi di una loro efficacia drammatica, perfino — il primo — di un certo risvolto a sorpresa, al quale non è estranea, in un campo tipicamente pasoliniano quale quello dei « ragazzi di vita », una vena di chiara e inattesa anche se superficiale ironia. *Vecchi in città* di Agostino Bonomi è, se non erriamo, la prima opera di un giovane che ha collaborato finora, in prevalenza, con Giuseppe Ferrara e, in campo televisivo, con Mario Gallo. In effetti, le origini sono chiaramente avvertibili, in *Vecchi in città,* anche perché non si tratta, è evidente, di caratteristiche posticcie e occasionali, ma di idee e di sentimenti consapevolmente sentiti e vissuti. Bonomi, di cui vanno considerate le attenuanti dell'esordio, una certa ingenuità, una problematica tutt'altro che nuova, una facile indulgenza per la suggestione di alcuni temi, si muove d'altronde, pur non privo di impacci e di remore, con cautela, con discrezione, con intelligenza.

Fuori di argomenti polemici e di « scottante » — ma in realtà innocua, purtroppo — rivalutazione sociale, sono rimasti alcuni registi o, a volte, vi si è appartato qualcuno di quelli « impegnati ». Palmieri, ad esempio, ma la sua prova è addirittura peggiore e più irrilevante dell'altra. Il suo *Pausa in bianco e nero* è soltanto, nella prima parte, un alternarsi di immagini astratte commentate da brani di dialoghi veristici, e nella seconda parte una serie di cose concrete con fuori campo dei tocchi di musica elettronica. Roba di moda non si sa quanti anni fa, come si vede, formalismi aridi e sotto ogni profilo ingiustificati. Anche Carrer, con *Go-kart,* ha montato a caso trecenti metri di pellicola, su un temino aperto ad alcune notazioni di costume, rimaste tuttavia, in questo caso, del tutto in superficie e confuse; né di molto migliore, ancora di Carrer, è *La rocca della pace. La Ferrara di Giorgio Bassani* di Renzo Ragazzi (di cui si è visto anche *Chiamata a scirocco*), benché tutt'altro che originale, è abbastanza sentito e efficace, nella rappresentazione di certi ambienti, nel ricreare certe atmosfere e nell'accennare a ambienti e a figure tipici dell'opera dello scrittore. *Mattutino femminile* di Pino Passalacqua e *Quel podere di Bentivegna* di Ugo La Rosa sono cortometraggi medi, di mestiere attento, con qualche intuizione originale non sviluppata e svolta fino in fondo. *La carbonaia* di Claudio Triscoli è abbastanza valido come racconto, come rappresentazione, ma non rivela nessuna scintilla, e forse un po' di indifferenza per quel duro mestiere. Di Michele Gandin è *Fotoreporters,* che il regista ha preparato sulla scia di *Gente di Trastevere,* e che infatti dell'altro è un po' più freddo, più legato alla formula, ma che in ogni modo risulta ugualmente efficace, anche se il *film,* in questo caso, è più un mezzo tecnico di divulgazione diremmo quasi televisiva, che una forma espressiva autonoma. *Abito e soprabito* di Vittorio Nevano è un ritratto del sarto romano Litrico, romano d'adozione, se non di nascita. Le intenzioni di Nevano sono di aperta satira nei riguardi del personaggio che egli canta: almeno lo speriamo. Partecipa al film, racconta la propria storia, manifesta le proprie idee, rievoca aneddoti: Litrico è del tutto al centro della storia. I risvolti che ne derivano, gli accenti che si ricavano da tale partecipazione, dai discorsi che il personaggio pronuncia, sono spesso decisamente comici, e dànno, della levatura del protagonista, una misura precisa, sconfortante dal *suo* punto di vista, sconfortante non

riguardo ai ... guadagni dei calciatori ma, ancora una volta, rispetto a quelli degli scienziati e degli insegnanti. È da credere dunque che Nevano abbia costruito il suo documentario con questa precisa determinazione, pensare il contrario, l'esaltazione, lo offenderebbe addirittura (mentre è comprensibile che dell'involontaria ironia non si sia accorto proprio il signor Litrico). È allora su questo piano che si può rimproverare a Nevano di essere rimasto fin troppo dietro le quinte, fin troppo trattenuto, di non avere fugato del tutto i ... sospetti di connivenza. La strada è intelligente e, entro certi limiti, originale; i risultati possono essere genuini e assai interessanti, solo che si abbia il coraggio, che esista la possibilità di andare fino in fondo e di rinunciare alle incertezze. « Siamo in tempo di sofisticazioni », avrebbe affermato il regista Giuseppe Taffarel, stando a una rubrica di *Paese Sera* (5 aprile 1963), a proposito dell'assegnazione dei Nastri d'argento. La cosa non riguarda la giuria, evidentemente, ma la maggioranza degli autori, come si è notato, fra i quali Taffarel, ad esempio, ha agito con sorprendente leggerezza, con assoluta mancanza di senso critico, di misura delle proprie possibilità. Egli ha presentato, infatti, tre cortometraggi, *Guida alpina, La chiusa, Fazzoletti di terra,* rivelando innanzitutto (come altri) di non saper scegliere, o di non sapere chiedere la scelta ai produttori. Ma, quel che è peggio, ben due dei suoi cortometraggi sono assolutamente mediocri e ovvii, pretenziosi e narrativamente privi di logica e di sviluppo. Qualche giurato più « sofisticato » degli altri si è chiesto, allora, come mai un regista di tale disorganizzazione potesse essere nello stesso tempo l'autore di un'opera misurata e intelligente, poetica e sensibile quale *Fazzoletti di terra,* e non fosse questa piuttosto il frutto del « caso » o di irripetute circostanze favorevoli. Il sospetto, proprio da un punto di vista critico, è del tutto legittimo, ed è andato a scapito di una maggiore affermazione di *Fazzoletti di terra,* un documentario che ha nella carica umana dei personaggi, nella partecipazione con la quale li segue, nelle emozioni che suscita, qualcosa da *L'isola nuda* ante litteram, e perfino accenni meno artificiosi e letterari.

Fra i migliori, in ogni modo, oltre al citato cortometraggio del troppo sospettoso Taffarel, e al noto *Fata Morgana,* vincitore nientedimeno del « Leone d'oro » della Mostra di Venezia del '62, è un altro documentario ancora di Del Fra, *Spettacolo di gala* che, senza quelli che a nostro parere sono due errori rispettivamente di valutazione e di misura, sarebbe stato un'opera di grande valore. L'indugio a una polemica un po' comoda, di vago sapore populista, ha fatto sì che Del Fra cogliesse all'inizio una lunga fila di bagarini in attesa davanti alla biglietteria del Teatro alla Scala, la notte precedente all'inaugurazione della stagione: invece non si tratta, come tutto faceva pensare, di un documentario ... sui bagarini, bensì proprio sul pubblico che frequenta la serata, e che fa « passerella » nel foyer. Anche in questo caso siamo di fronte a un senso dell'umorismo che non è qualità da poco né frequente, e che dà al documentario, alla sua ironia intrinseca, una vivezza precisa e concreta. Del Fra è ovviamente più attento e più maturo di Nevano, non cede per nulla al sospetto di una involontaria esaltazione dei personaggi che mette in scena: ma ha semmai abbondato — forse solo nel montaggio — nelle sottolineature, nelle ripetizioni, nelle figure, nel taglio di certe inquadrature,

mentre — probabilmente per materiale impossibilità — manca un accenno all'altra parte dello « spettacolo », la sala, il pubblico in azione, in atto, a dare nuovamente il senso di sperpero, vuoto, miseria morale che troppe volte presiede a tali manifestazioni.

Minatore di zolfara è un altro dei cortometraggi di consapevole impostazione sociale di Giuseppe Ferrara, e uno dei migliori, a nostro parere, abbastanza *semplice* e conscio dei limiti del cortometraggio (intendiamo in specie dei limiti di un discorso obbligatoriamente di trecento metri), maturo, sorvegliato nei particolari, il commento musicale, ad esempio (una bella canzone che ci pace appartenga al gruppo di « Cantacronache »), e il colore. *Käte Kollwitz* conferma l'interesse e la cura con cui Giovanni Angella dirige i propri cortometraggi « d'arte ». Non si tratta dei tradizionali cortometraggi attorno ai quadri — un carrello e una panoramica ogni tanto, un primo piano e un quadro intero — che già da tempo conosciamo: ma di una struttura composita, con fotografie, documenti, elementi biografici, critici, informativi fusi a volte con qualche stridore e qualche forzatura di toni, ma sempre con una convinzione sincera, con alcuni risultati utili, la definizione di un ritratto e di un carattere umano. *Una vita bollata* e *Pochi maledetti e subito* di Pino Zac confermano l'originalità, l'intelligenza, la vivezza dell'autore e il suo impegno morale, sia pure un po' assoluto e unilaterale. Ma, nello stesso tempo, ripetendo alcuni temi e buona parte della tecnica e delle « trovate » di altre opere (ad esempio *Un uomo in grigio*), quella di Zac diviene una originalità ripetuta, di seconda scelta, anche se ripetuta su se stessa e sulle proprie idee. È naturale, stando così le cose, che anche l'ispirazione si raffreddi, per certi lati, e si limiti, con una polemica sospettabile di qualunquismo e di genericità, di velleitarismo astratto e di comodo. Nello stesso tempo, crediamo sia giunto il momento di vedere Zac impegnato, proprio con la sua specifica tecnica dell'animazione composita, se lo vorrà, in un film di maggiore respiro, di più ampio spazio narrativo, con un soggetto costruito e un « qualcosa da dire », da creare, e non soltanto da distruggere. Sulla scia di Zac è ora anche Bruno Bozzetto, con *Alfa-Omega,* un cortometraggio più incerto nella tecnica, ma con alcuni fra i pregi e i difetti di quelli di Zac.

Qualcosa sopra la pelle, Lio Piccolo, L'uomo, Sartre sono tre cortometraggi di Leonardo Autera, del primo dei quali — che meritava indubbiamente miglior sorte anche nella premiazione dei « Nastri » — riferimmo su « Bianco e Nero » del dicembre '62. Le considerazioni di allora sono utili anche nel parlare degli altri. Mentre infatti il merito maggiore di *Lio Piccolo* è la soffusa tenerezza umana, a sua volta arricchita da un sottile ma evidente respiro sociale e *materiale,* i limiti maggiori di *L'uomo, Sartre* (diretto in collaborazione con Gregorio Lo Cascio) sono proprio la sua struttura composita, l'eccessivo arricchimento di significati, così che i risultati non sono del tutto fedeli a quelle che erano le interessanti premesse. In effetti la via di *L'uomo, Sartre* porta a considerazioni nuove, tende a un documentario che possa essere il ritratto, l'equivalente filmato di un piccolo saggio letterario su di un poeta, un drammaturgo. Autera, qui, ha lasciato tuttavia troppo spazio ad almeno una delle scene recitate (il brano da *I sequestrati di Altona*), a svantaggio di un montaggio più rapido, di un alternarsi

più documentato e più vivace. Inoltre non ha evidentemente potuto servirsi di attori ben preparati, e ciò squlilibra e confonde ulteriormente la sua esposizione. Tutto questo riconduce comunque alle osservazioni iniziali. Se *L'uomo, Sartre* è pieno di fermenti e di idee, e se non mancano gli scorci pregnanti, ci sembra in ogni modo abbastanza evidente che Autera sente soprattutto un mondo cinematografico tipicamente lirico, abbastanza bene identificabile, in cui d'altronde ha raggiunto alcuni risultati attendibili e ancora di ben maggiori può ottenerne: *Qualcosa sopra la pelle* e *Spettacolo eccezionale* (presente ai « Nastri » del '62) sono due di questi primi obiettivi. *Lio Piccolo* si muove sulla stessa strada, ma nello stesso tempo il discorso su un personaggio — una maestrina, in questo caso — si amplia ad alcuni rapporti esterni, al *perché* di certi disagi, l'accento va sulle ragioni di certe amarezze, e sugli *altri;* così da arricchirsi e da controbattere le accuse da qualcuno avanzate di « lirismo fine a se stesso » e di « esile e astratta poeticità ».

Il Risorgimento oggi diretto da Michele Gandin in collaborazione con Giobatta Cavallaro è, nel complesso, uno dei più intelligenti e dei più vivi documentari di questi ultimi tempi. Questo dipende dalle qualità degli autori, indubbiamente; ma dipende anche da un elemento ormai raro nella attuale situazione del cortometraggio italiano: la libertà di ispirazione e di scelta dei temi da affrontare, l'ubbidienza più alle esigenze degli autori — quando siano tali — che a quelle dell'industria e dei premi governativi. Cavallaro e Gandin sono stati messi di fronte a un rarissimo « mecenate » del ventesimo secolo, che ha loro commissionato un tema da svolgere, incontrando e sollecitando una immediata rispondenza di idee e di direzioni di lavoro, dando adito a un approfondimento che, potendo superare e non di poco lo spazio dei tradizionali dieci minuti, si è inoltre mosso su piani di ampio respiro. Si è trattato, questa volta, di un « Comitato per le celebrazioni risorgimentali », nell'ambito del Comune di Bologna, che ha voluto tener fede ai propri scopi in modo assai più degno che altri Comuni d'Italia (quanti sono i milioni sciupati per celebrare il Risorgimento a forza di suon di banda, di fuochi d'artificio e di luminarie?). Questo non vuol dire che gli enti pubblici debbano produrre film, anzi. Siamo tra coloro che non vedono affatto con favore una simile eventualità, come qualsiasi irrigimentazione degli intellettuali, qualsiasi centralizzazione burocratica o amministrativa di iniziative da liberamente demandare all'intelligenza e al volere dei singoli. È infatti fin troppo evidente che se il Comitato bolognese di cui sopra non si affidava a uomini della preparazione e della levatura di Cavallaro e Gandin o non gli si affidava in quei liberi termini, anche questo risultato sarebbe stato ben diverso. Resta, in ogni modo, proprio *Il Risorgimento oggi,* su cui vale la pena soffermarsi con un po' di attenzione. Gli autori hanno coraggiosamente rotto ogni schema tradizionale, consueto, retorico e vuoto su un periodo tanto importante, tanto vicino a noi quanto misconosciuto, nei suoi veri valori, nella sua essenza. L'arco del film è assai ampio: c'è la dimostrazione di una tale cattiva conoscenza, dell'abbandono dei monumenti, dei ricordi, della fredda presenza di lapidi e scritte che non hanno più nulla di vivo; c'è l'accentuazione delle differenze di princìpi politici, morali, religiosi fra alcuni degli esponenti pratici e teorici del Risorgimento, differenze spesso in-

spiegabilmente sottaciute e trascurate perfino in sede scolastica; ci sono le condizioni dell'Italia di « cent'anni dopo », le realizzazioni, le cerimonie di oggi, ma nello stesso tempo gli altri mali interni che sono da combattere, dopo quelli debellati o provvisoriamente messi a tacere dall'impresa garibaldina: nemici che si chiamano ad esempio conformismo, apparenze, prestigio, arrivismo, comfort; c'è infine l'esigenza di rivedere lo studio del Risorgimento, le scuole, i musei, di rinnovare le basi, i testi, di valorizzare i documenti veri, importanti e genuini storicamente e culturalmente. La struttura del film è addirittura quella di un lungometraggio, e diciamo subito che il difetto principale de *Il Risorgimento* è appunto una certa mancanza di armonia e di fusione fra i vari elementi, tutti importanti ma attaccati l'uno all'altro con passaggi un po' troppo bruschi, così da dare perfino l'impressione che si potrebbe anche suddividere il documentario in due o tre brani distinti senza nessuna particolare difficoltà. Anche gli stacchi-flash su alcune peculiarità dell'Italia di oggi non sono convincenti, non certo nella sostanza, per carità, ma in una presentazione che corre il rischio di sembrare troppo impressionistica e protestataria, di svigorire così la stessa indubbia sincerità, la stessa forza della denuncia. A loro volta gli interventi sulle testimonianze delle personalità risorgimentali riguardo a ciò che il Risorgimento secondo loro avrebbe dovuto essere e a ciò che per loro il Risorgimento avrebbe dovuto portare, accanto ad alcune ripetizioni presentano altre lacune. Si tratta, a ben vedere, e proprio nelle nostre esemplificazioni, di un solo tipo di errore, in sostanza: quello cui si è accennato più sopra, dovuto soprattutto a un'ampia generosità, a un evidente desiderio di uscire da schemi e da formule, in ogni senso, fin troppo freddi e ripetuti. Desiderio che d'altronde si manifesta con viva e misurata partecipazione poetica nei brani che ci mostrano i giardini bolognesi in cui il Risorgimento vale solo ... per i colombi che sono i veri inquilini e i veri eredi di statue e di monumenti, o in quelli, amarissimi, giustamente impietosi, sul pressapochismo o il feticismo, a volte, con cui alcuni musei risorgimentali *non* adempiono né a una funzione storica né culturale. Ci sembra opportuno ribadire che la via de *Il Risorgimento oggi* è una delle più aperte, importanti e opportune, per il documentario italiano: riguardo alle idee, ovviamente, e riguardo alla struttura della realizzazione. Dovrebbe veramente accadere che tutti i problemi *importanti* che, si è visto, vengono disinvoltamente trattati da molti registi in modo privo di consapevolezza e di maturazione, non facendo leva su una vera interpretazione, fossero svolti con la ampiezza di iniziative e con la vivacità de *Il Risorgimento oggi*: anche il pubblico, forse, potrebbe ritrovare in questo campo gioie e insegnamenti che per ora gli sono quasi del tutto preclusi.

Chi è di scena, già si sa, è il documentario premiato, diretto, come *Figlia d'arte,* da Mauro Severino. È più *modesto,* nella struttura e nella impostazione, de *Il Risorgimento oggi,* e anche di qualche altro cortometraggio; più modesto nel numero e nella specie delle intenzioni. Parlare dei vecchi attori della Casa di Riposo di Bologna o di una anziana attrice che insegna in una scuola di recitazione, e vorrebbe essere la protagonista di un film (e magari solo una comparsa!), in tempi in cui si affrontano o si tenta di affrontare la disoccupazione, la Resistenza, eccetera, può sorprendere, da un lato, e dall'altro lasciare perplessi

soprattutto chi si accontenti di notazioni superficiali ma solenni nell'apparenza. D'altra parte resta da provare che i sottili ritratti di Severino siano in assoluto di scarsa importanza, di scarsa « attualità ». La loro problematica umana, la misura morale, la penetrazione psicologica, quelle due o tre intuizioni di regia, quei risvolti che in alcuni momenti-chiave rivivificano il racconto, in entrambi i cortometraggi (l'album dei ricordi, il racconto, la mancanza dei nomi, il finale nell'uno; il primo colloquio e l'ultimo, la lezione di danza, il viso e la presenza del personaggio, i portici e il colore della città nel secondo) non sono frutti del caso, né sono qualità di poco conto e di facile commercio. Severino ha risentito il fascino dei « personaggi », del racconto d'ambiente, e questo è del tutto legittimo. Forse — ci riferiamo a *Figlia d'arte* — non è alieno, sotto certi aspetti, da una partecipazione di cui è chiara la prospettiva critica, e che a volte autorizza il dubbio del compiacimento. Vogliamo dire che il personaggio dell'attrice somiglia, per più di un lato, anche nei rapporti con le allieve, a quello impersonato da Achille Majeroni ne *I vitelloni*: ma mentre là il giudizio di Fellini era netto, quello di Severino non è qui altrettanto esplicito e sicuro. Ma anche in questo senso il cinema — e il cinema *grande* — ha esempi autorevoli, e così la letteratura, esempi da cui Severino si è sentito ovviamente incoraggiato. Comunque non è *Figlia d'arte* — cui pure riconosciamo molti pregi — il cortometraggio che noi preferiamo. E per quanto concerne *Chi è di scena* si può tranquillamente ribadire che si tratta senz'altro di un documentario consapevole, attento e misurato, intelligente e compiuto, chiuso nell'arco di una cosciente e dolente umanità. Sono pregi che vanno sempre considerati — e sono — sempre di prim'ordine, e di cui troppo spesso ci si dimentica. Averli scelti, per premiare il miglior regista dell'anno e, soprattutto, averli scelti assieme a *Il Risorgimento oggi* e agli altri cortometraggi segnalati è una prova di impegno e una indicazione — tutt'altro che nuova ma oggi più che mai opportuna — per i registi e per il futuro del cortometraggio italiano.

GIACOMO GAMBETTI

Film usciti a Roma dal I° al 31-III-1963

a cura di ROBERTO CHITI

Arciere delle Mille e una notte, L'.
Budda.
Casa del peccato, La - v. *Les menteurs.*
Cocktail per un cadavere - v. *Rope* (riedizione).
Dal sabato al lunedì.
Dietro la facciata - v. *Du mouron pour les petits oiseaux.*
Dominatore, Il - v. *Diamond Head.*
Donna degli altri è sempre più bella, La.
Duello infernale - v. *Stampede.*
Due samurai per 100 geishe.
Fuorilegge della valle solitaria, I - v. *The Savage Guns.*
Gattopardo, Il.
Grande ribelle, Il - v. *Mathias Sandorf.*
Io e la donna - v. *Le soupirant.*
Landru.
Lampi sul Messico - v. *Thunder over Mexico* (riedizione).
Maniera d'amare, Una - v. *A Kind of Loving.*
Mare, Il.
Moglie addosso, La - v. *Comment réussir en amour.*
Monaco di Monza, Il.
Nove ore per Rama - v. *Nine Hours to Rama.*
Ore dell'amore, Le.
Pattuglia invisibile, La - v. *Back to Bataan* (riedizione).
Pranzo di Pasqua - v. *The Pigeon That Took Rome.*
Processo di Verona, Il.
Questa è la mia vita - v. *Vivre sa vie.*
Ragazza chiamata Tamiko, Una - v. *A Girl Named Tamiko.*
Ragazza del quartiere, La - v. *Two for the Seesaw.*
Rodaggio matrimoniale - v. *Period of Adjustment.*
Russia sotto inchiesta.
Sesso, peccato e ... castità - v. *Only Two Can Play.*
Settimo giurato, Il - v. *Le septième juré.*
Sexy al neon bis.
Sherlocko ... investigatore sciocco - v. *It's Only Money.*
Silvestro il magnifico.
Tesoro dell'isola proibita, Il - v. *Forbidden Island.*
Totò contro i 4.
20 chili di guai - v. *Forty Pounds of Trouble.*
Violenza segreta.
Vizio e la virtù, Il - v. *Le vice et la vertu.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regia; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.
La nota critica è stata redatta da Ernesto G. Laura.

BUDDA (Budda) — **r. :** Kenji Misumi - **s. :** Fuji Yahiro - **sc. :** Masaichi Nagata - **f.** (Super Technirama 70, Technicolor) : Hiroshi Imai - **scg. :** Sakuji Takahashi - **c. :** Natsu Ito - **m. :** Akira Ifukube - **mo. :** Yoshiharu Murawaka - **int. :** Kojiro Hongo (principe Siddharta), Charito Solis (Yashodhara), Shintaro Katsu (Devadattà), Raizo Kawasaki (Upari), Hiroshi Kawaguchi (Ajatshatru), Katsuhiko Kobayashi (Ananda), Raizo Ichikawa (principe Kunala), Fujiko Yamanoto (Usha), Tamao Nakamura (Otami), Junko Kano (Mahtanga), Machiko Kyo (Nandabala) - **p. :** Masaichi Nagata per la Daiei - **o. :** Giappone, 1962 - **d. :** Dino De Laurentiis Cinematografica.

COMMENT RÉUSSIR EN AMOUR (La moglie addosso) — **r. :** Michel Boisrond.

Vedere cenno critico di L. Autera a pag. 41 e dati a pag. 44 del n. 3, marzo 1963 (Festival di Bordighera 1963).

DAL SABATO AL LUNEDI — **r. :** Guido Guerrasio.

Vedere recensione di E. G. Laura e dati in questo numero.

DIAMOND HEAD (Il dominatore) — **r. :** Guy Green - **s. :** dal romanzo di Peter Gilman - **sc. :** Marguerite Roberts - **f.** (Panavision, Eastmancolor) : Sam Leavitt - **m. :** Johnny Williams - **scg. :** Malcolm Brown - **c. :** Pat Barto - **mo. :** William A. Lyon - **int. :** Charlton Heston (Richard Howland), Yvette Mimieux (Sloan Howland), George Chakiris (dott. Dean Kahana), France Nuyen (Mei Chen), James Darren (Paul Kahana), Aline MacMahon (Kapiolani Kahana), Elizabeth Allen (Laura Beckett), Vaughn Taylor (giudice James Blanding), Richard Loo (Yamagata), Marc Marno (Bobbie Chen), Philip Ahn (Emekona), Edward Mallory, Harold Fong - **p. :** Jerry Bresler - **o. :** U.S.A., 1962 - **d. :** Columbia-Ceiad.

DONNA DEGLI ALTRI E' SEMPRE PIU' BELLA, La — **r.** e **s. :** Marino Girolami - **f. :** Mario Fioretti - **m. :** Carlo Savina - **scg. :** Saverio D'Eugenio - **mo. :** Antonietta Zita - **voce commento :** Corrado - I° epis. : **Bagnino Lover** - **sc. :** Roberto Gianviti, Tito Carpi - **int. :** Walter Chiari (il bagnino), Franco Fabrizi (il marito), Maria Grazia Spina (la moglie), Nietta Zocchi (la suocera), Luigi Visconti alias Fanfulla - II° epis. : **I promessi sposi** - **sc. :** Roberto Gianvito, Tito Carpi - **int. :** Franco Franchi (Turiddu), Ciccio Ingrassia (Calogero), Alberto Bonucci (il « maestro » di prosa), Rosemarie Wells (Hilde), Anita Todesco (Carmelina), Attilio Martella - III° epis. : **La dirittura morale** - **sc. :** Faele - **int. :** Mario Carotenuto (Mario Marcari), Rosalia Maggio (Luciana Marcari), Maria Grazia Buccella (amante di Mario), Loris Gizzi (comm. Bartoloni), Mario Passante (frate Carmelo) - IV° epis. : **Luna di miele** - **sc. :** Tito Carpi - **int. :** Aroldo Tieri (Marcello Mangini), Hélène Chanel (Rossana Mangini), Ugo Tognazzi (lui stesso), Dory Dorika, Silvio Bagolini (invitati festa da ballo), Mario De Simone (fattorino albergo), Mimo Poli - V° epis. : **La natura vergine** - **sc. :** Giulio Scarnicci e Renzo Tarabusi - **int. :** Raimondo Vianello (Arnaldo Parodi), Sandra Mondaini (Annalisa Parodi), Umberto D'Orsi (rag. Guido Stefanutti), Regina Seiffert (sua moglie) - **p. :** Marino Girolami per la Cinematografica M. G. - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** regionale.

DUE SAMURAI PER 100 GEISHE — **r. :** Giorgio Simonelli - **s.** e **sc. :** Marcello Ciorciolini, Maurizio Jurgens - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Riccardo Pallotti, Oberdan Troiani - **m. :** Nico Fidenco - **scg. :** Piero Filippone, Giuseppe Ranieri - **mo. :** Antonietta Zita - **sc. :** Vera Poggioni - **int. :** Franco Franchi, Ciccio Ingrassia (i due allievi samurai), Mario Carotenuto (notaio), Margaret Lee (segretaria avvocato), Rossella Como (Mi-Tzi-ka), Moa Tahi (Ku-Fhu), Gianni Agus (avv. Sciabica), Vittorio Congia (samurai cattivo), Riccardo Billi (dirett. scuola samurai), Anita Todesco (direttrice scuola geishe), Silvio Bagolini (capo cinesi), Enzo Andronico (agente FBI), Gregorio Wu (uff. giapponese), Pai King Jui, Franco Tilesi, Giuseppe Manzo, Vittorio Griseri, Luigi Latini, Ugo Conti, Marcello Brizzi, Luciano De Santis (i sette samurai), Lim Siah Tong, Michael Tien, Zee Stephen, Osamu Yamazaki (i poliziotti giapponesi) Chida Tsuyoshi, Vinh Phai, Tsao Vincent, Ho Fu Ling, Chulahitis Siubareni (i banditi cinesi), Anna Maria Olivieri, Gabriella De Victor, Silvana Mancinelli, Evy Fari-

nelli, Marisa Grottini, Dany Janbert, Anna Maria Gentilini, Rosalia Grottoli, Patrizia Del Conte, Wanda Mami, Olga Cesali, Christiane Adam, Elena Gloria, Giuliana Cecchini, Giusy Sebastiani, Lola Yong, Yoi Tien, Betty Chung, Lin Kwan, Chu Lao, Takao Okamura, Sam Hung Hee, Je Nan, le Bradley Girls (le geishe) - **p.** : Alpi Prod. Cinematografica - **o.** : Italia, 1962 - **d.** : regionale.

DU MOURON POUR LES PETITS OISEAUX (Dietro la facciata) — r. : Marcel Carné - **s.** : da un romanzo di Albert Simonin - **sc.** : M. Carné, Jacques Sigurd - **f.** : Jacques Natteau - **m.** : Georges Garvarentz, Charles Aznavour - **scg.** : Jacques Saulnier - **mo.** : Albert Jurgenson - **int.** : Dany Saval (Lucie), Paul Meurisse (Armand), Suzy Delair (Antoinette), Jean Richard (Louis), Roland Lesaffre (Le Siphoné), Franco Citti (Renato), Suzanne Gabriello (Madame Communal), Jeanne Fusier-Gir (signorina Pain), Dany Logan (Joto), Alphonso Mathis (barman), France Anglade (domestica), Jean-Marie Proslier (parrucchiere), Pierre Duncan (Victor), Robert Dalban (ispettore), Jean Paredès (Fleurville), Pierre Mirat (proprietario ristorante), Masako Sato (giapponesina), Béatrice Calvo (ballerina di twist), Sophie Destrade, Joëlle Bernard, Dominique Davray - **p.** : Champs Elysées Productions - C.I.C.C. - Films Borderie / Variety Films - **o.** : Francia-Italia, 1962-63 - **d.** : Variety.

FORBIDDEN ISLAND (Il tesoro dell'isola proibita) — r., s. e **sc.** : Charles B. Griffith - **f.** (Columbia Color) : Gilbert Warrenton e Lamar Boren (riprese subacquee) - **m.** : Alexander Laszlo (canzone del titolo : Martin Denny) - **mo.** : Jerome Thoms - **int.** : Jon Hall (Dave Courtney), Nan Adams (Joanne), John Farrow (Stuart Godfrey), Jonathon Haze (Jack Mautner), Greigh Phillips (Dean Pike), Dave « Howdy » Peters (Fermin Fry), Tookie Evans (Raul Estoril), Abraham Kaluna (Abe), Martin Denny, Bob La Varr, Bill Anderson - **p.** : Charles B. Griffith per la Columbia con la cooperazione della Polynesian Prod. - **o.** : U.S.A., 1958 - **d.** : regionale.

FORTY POUNDS OF TROUBLE (20 chili di guai e una tonnellata di gioia) — r. : Norman Jewison - **s.** e **sc.** Marion Hargrove - **f.** (Panavision, Eastmancolor) : Joe MacDonald - **m.** : Mort Lindsey - **scg.** : Alexander Golitzen, Robert Clatworthy - **mo.** : Marjorie Fowler - **int.** : Tony Curtis (Steve McCluskey), Phil Silvers (Bernie Friedman), Suzanne Pleshette (Chris Lockwood), Claire Wilcox (Penny Piper), Larry Storch (Floyd), Howard Morris (Julius), Edward Andrews (Herman), Stubby Kaye (Cranston), Warren Stevens (Swing), Mary Murphy (Liz McCluskey), Kevin McCarthy (Blanchard), Karen Steele (Bambi), Ford Rainey (giudice), Gregg Palmer (Piper), Tom Reese (Bassett), Steve Gravers (Daytime), Paul Comi (Cavanaugh) - **p.** : Stan Margulies per la Curtis Enterprises - **o.** : U.S.A., 1962 - **d.** : Universal.

GATTOPARDO, Il — r. : Luchino Visconti.

Vedere recensione di M. Verdone e dati nel prossimo numero.

GIRL NAMED TAMIKO, A (Una ragazza chiamata Tamiko) — r. : John Sturges - **s.** : dal romanzo di Ronald Kirkbride - **sc.** : Edward Anhalt - **f.** (Panavision, Technicolor) : Charles Lang jr. - **f. 2a unità** : W. Wallace Kelley - **scg.** : Hal Perera e Walter Tyler - **m.** : Elmer Bernstein - **mo.** : Warren Low - **int.** : Laurence Harvey (Ivan Kalin), France Nuyen (Tamiko), Martha Hyer (Fay Wilson), Michael Wilding (Nigel Costair), Gary Merrill (Max Wilson), Miyoshi Umeki (Eiko), Steve Brodie (James Hatten), Lee Patrick (Mary Hatten), John Mamo (Minya), Bob Okazaki (Kimitaka), Richard Loo (Otani), Philip Ahn (Akiba) - **p.** : Hal Wallis - **p. a.** : Paul Nathan - **o.** : U.S.A., 1962 - **d.** : Paramount.

IT'S ONLY MONEY (Sherlocko... investigatore sciocco) — r. : Frank Tashlin - **s.** e **sc.** : John Fenton Murray - **f.** : W. Wallace Kelley - **scg.** : Hal Pereira e Tambi Larsen - **m.** : Walter Scharf - **mo.** : Arthur P. Schmidt - **int.** : Jerry Lewis (Lester March), Zachary Scott (Gregory DeWitt), Joan O'Brien (Wanda Paxton), Mae Questel (Cecilia Albright), Jesse White (Pete Flint), Jack Weston (Leopold) - **p.** : Paul Jones per la York Pictures e la Jerry Lewis Prod. - **o.** : U.S.A., 1962 - **d.** : Paramount.

Dopo una lunga separazione, Jerry Lewis attore si è riaffidato a Frank Tashlin regista, ma il risultato delude quanti ricordano la sostanza satirica (e dunque umana) di certe pellicole dei due, solo un decennio fa e anche meno. La vicenduola gialla — con Lewis ignaro erede di una grande fortuna insidiato dalle manovre omicide del « cattivo » Zachary Scott (tornato a Hollywood in minore, dopo la lunga « purga » maccarthista) — è chiaramente un labile pretesto per consentire all'attore alcuni assolo piuttosto divertenti (tutto il finale con le macchine elettroniche impazzite è esilarante come una vecchia comica di prim'ordine). Lewis si ripete, ma è sempre un interprete vivace e intelligente ; Tashlin, quando vuole, sa imprimere al film un ritmo comicissimo, confermandosi l'unico regista rimasto capace di realizzare un film farsesco. Però, valgono le obbiezioni di sempre : sia dall'attore che dal regista, per il loro buon passato e il loro talento, è lecito attendersi qualcosa di più impegnato, di meno casuale. (E.G.L.)

KIND OF LOVING, A (Una maniera d'amare) — r. : John Schlesinger - **altri int. :** Katherine Staff (signora Oliphant), Edna Ridgway (pianista), Graham Rigby (uomo politico), Bud Ralston (attore), Bryan Mosley, Joe Gladwin, Jerry Desmond, Reginald Green, Douglas Livingstone - **p. :** Joseph Janni e Jack Hanbury per la Vic - Waterhall - **o. :** Gran Bretagna, 1962 - **d. :** Globe Film International.

Vedere giudizio di A. Pesce a pag. 98 e altri dati a pag. 114 del n. 7-8, luglio-agosto 1962 (Berlino 1962).

LANDRU (Landru) — r. : Claude Chabrol.

Vedere recensione di M. Morandini e dati nel prossimo numero.

MARE, Il — r. : Giuseppe Patroni Griffi - **sc. :** Giuseppe Patroni Griffi e Alfio Valdarnini - **scg. :** Pierluigi Pizzi - **mo. :** Ruggero Mastroianni - **altri int. :** Gianni Chervatin, Celestino Cafiero, Renato Scala, Renato Terra, Giuseppe Ferrari, Salvatore De Pasqualis, Anna Ricci, Pasquale Esposito, Alfredo Di Stefano.

Vedere giudizio di L. Autera a pag. 27 e altri a pag. 37 del n. 9-10, settembre-ottobre 1962 (Venezia 1962 - sezione « opera prima »).

MATHIAS SANDORF (Il grande ribelle) — r. : Georges Lampin - **s. :** dal romanzo di Jules Verne - **sc. :** Gérard Carlier, G. Lampin, Charles Spaak - **f.** (Franscope, Eastmancolor) : Cecilio Paniagua - **m. :** Joë Hajos - **scg. :** Maurice Colasson - **c. :** Françoise Tournafond - **mo. :** Henri Taverna - **int. :** Louis Jourdan (Mathias Sandorf), Serena Vergano (Elisabeth Sandorf), Francisco Rabal (il governatore, barone di Rothenburg), Renaud Mary (Sarcany), Claudio Gora (il procuratore), Bernard Blier (Toronthal), Antonio Casas (Zathmar), Antoine Balpêtre (Bathory), Carl Stuber (Matifou), Valeria Fabrizi (Helene), Daniel Cauchy (Pescade), Michel Etcheverry (il cappellano), Henri Crémieux, Jacques Seiler, Carlos Mendy, Paula Martel, Xan Das Bolas, Paul Mercey, Marcel Perez - **p. :** Société Française de Cinématographie - Sirius / Domiziana Internazionale Cinematografica / Procusa - Impala - **o. :** Francia - Italia - Spagna, 1962 - **d. :** regionale.

MENTEURS, Les (La casa del peccato) — r. : Edmond T. Gréville - **s. :** dal romanzo di Frédéric Dard « Cette mort dont tu parlais » - **sc. :** F. Dard, Max Montagu - **f. :** Armand Thirard - **m. :** André Hossein - **scg. :** Rino Mondellini - **mo. :** Jean Ravel - **int. :** Dawn Addams (Norma O'Brien), Jean Servais (Paul Dutraz), Claude Brasseur (Dominique), Roland Lesaffre (Clément), Francis Blanche, Wim Patten, Gaston Modot, Anne-Marie Bellini, Anne-Marie Coffinet, Robert Berri, Claude Chabrol - **p. :** Méditerranée Cinéma - **o. :** Francia, 1961 - **d. :** regionale.

MONACO DI MONZA, Il — r. : Sergio Corbucci - **s. :** Bruno Corbucci e Giovanni Grimaldi - **f. :** Enzo Barboni - **m. :** Armando Trovaioli - **scg. :** Ottavio Scotti - **c. :** Marcella De Marchis - **mo. :** Otello Colangeli - **int. :** Totò (Pasquale), Nino Taranto (Egidio), Erminio Macario (Mamozio), Lisa Gastoni (Fiorenza), Fiorenzo Fiorentini (lo smilzo), Giacomo Furia (Cecco), Mario Castellani (un cliente), Adriano Celentano (un falso frate), Don Backy (secondo falso frate), Moira Orfei, Dany Paris,

Marco Morandi, Carlo Delle Piane (oste), Mimo Poli (un frate), Tina Gloriani, Roberto Paoletti, Clara Bindi, Maria Badmaiev, Franco Ressel, Renato Terra - **p.** : Giovanni Addessi e Henry Lombroso per la G. Addessi Prod. e Globe Films - **o.** : Italia, 1963 - **d.** : Globe.

NINE HOURS TO RAMA (Nove ore per Rama) — **r.** : Mark Robson - **s.** : da un romanzo di Stanley Wolpert - **sc.** : Nelson Gidding - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color) : Arthur Ibbetson - **m.** : Malcolm Arnold - **scg.** : Elliot Scott - **mo.** : Ernest Walter - **int.** : Horst Buchholz (Naturam Godse), José Ferrer (Das), Valerie Gearon (Rani Mehta), J. S. Casshyap (Mahatma Gandhi), Don Borisenko (Naryan Apte), Diane Baker (Sheila), Robert Morley (P. K. Mussadi), Harry Andrews (generale Singh), Jairaj (G. D. Birla), David Abraham (Munda), Achla Sachdev (la madre di Naturam), Peter Illing (Ramamurtia), Frank Olegario (Baburao), Marne Maitland (Karnick), Harold Goldblatt (Prahlad), Wolfe Morris (detective Bose), Francis Matthews (Rampure), Narenda Nath (Magin Mehta), Jack Hedley (Kilpatrick), Alan Cuthbertson (capitano Goff), Kurt Christian (Naturam Godse bambino), Shashi Pameholi (Naryan Apte bambino), S.N. Selk (il padre di Naturam), Joseph Cuby (Chacko), Ishag Bux (il giardiniere), R. S. Bansal (l'astrologo), Rani Verma (Sita) - **p.** : Mark Robson e Bob McNaught per la Red Lion - **o.** : Gran Bretagna, 1962 - **d.** : 20th Century-Fox.

ONLY TWO CAN PLAY (Sesso, peccato e ... castità) — **r.** : Sidney Gilliat - **s.** : dal romanzo « That Uncertain Feeling » di Kingsley Amis - **sc.** : Bryan Forbes - **f.** : John Wilcox - **m.** : Richard Rodney Bennett - **scg.** : Albert Witherick - **mo.** : Thelma Connell - **int.** : Peter Sellers (John Lewis), Mai Zetterling (Liz), Virginia Maskell (Jean), Richard Attenborough (Probert), Kenneth Griffiths (Jenkins), Maudie Edwards (signora Davies), Frederick Piper (Davies), Graham Stark (Hyman), John Arnatt (Bill), Sheila Manahan (signora Jenkins), John Le Mesurier (Salter), Raymond Huntley (Vernon), David Davies (Beynon), Maredith Edwards (prete), Eynon Evans (segretario municipale) - **p.** : Leslie Gilliat per la Vale Prod. - **o.** : Gran Bretagna, 1961 - **d.** : Warner Bros.

ORE DELL'AMORE, Le — **r.** : Luciano Salce.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati in questo numero.

PERIOD OF ADJUSTMENT (Rodaggio matrimoniale) — **r.** : George Roy Hill.

Vedere recensione di T. Kezich e dati in questo numero.

PIGEON THAT TOOK ROME, The (Pranzo di Pasqua) — **r.** e **sc.** : Melville Shavelson - **s.** : dal romanzo « The Easter Dinner » di Donald Downes - **f.** (Panavision) : Daniel L. Fapp - **m.** : Alessandro Cicognini - **scg.** : Hal Pereira e Roland Anderson - **mo.** : Frank Bracht - **int.** : Charlton Heston (capit. Paul MacDougall), Elsa Martinelli (Antonella Massimo), Harry Guardino (serg. Joseph Contini), Salvatore Baccaloni (Ciccio Massimo), Bob Gandett (il generale), Rudolf Anders (Comand. Wilhelm Krafft), Vadim Wolkonsky (conte Danesi), Brian Donlevy (col. Sherman Harrington), Marietto (Livio Massimo), Gabriella Pallotta (Rosalba Massimo), Debbie Price (Luigina), Arthur Shields (monsignor O'Toole), Gary Collins (magg. Wolff), Richard Nelson (Il Capo) - **p.** : Melville Shavelson per la Llenroc - **o.** : U.S.A., 1962, - **d.** : Paramount.

PROCESSO DI VERONA, Il — **r.** : Carlo Lizzani.

Vedere recensione di E. G. Laura e dati in questo numero.

RUSSIA SOTTO INCHIESTA — **r.** : Romolo Marcellini, Leonardo Cortese, Tamara Lisizian - **s.** e **sc.** : M. Ferrara, L. Cortese, R. Marcellini, Giorgio Mdivani, Ennio De Concini - **comm.** : E. De Concini, Eliana De Sabata, Mino Guerrini - **f.** (Totalscope, Agfacolor) : Guglielmo Mancori, Sergio Wronsky - **m.** : Roberto Nicolosi - **mo.** : Mario Serandrei - **p.** : Nino Krisman, per la Film Napoleon-Galatea (ha collaborato la Mosfilm) - **o.** : Italia, 1962-63 - **d.** : Warner Bros.

SAVAGE GUNS, The (I fuorilegge della valle solitaria) — **r.** : Michael Carreras - **s.** e **sc.** : Edmund Morris - **f.** (Cinemascope, Metrocolor) : Alfredo Fraile - **m.** : Anton Garcia Abril - **scg.** : Francisco Canet - **mo.** : David Hawkins, Pedro Del Rey - **int.** : Richard Basehart (Steve Fallon), Don Taylor (Mike Summers), Alex Nicol (Danny Post), Paquita Rico (Fanchea Summers), Maria Granada (Juana), José Nieto (Ortega), Fernando Rey (Don Hernan), Felix Fernandez (Paco), Francisco Camoiras (Manolo), Antonio Fuentes (capitan Baenz) - **p.** : Jimmy Sangster, José G. Maesso per la Capricorn / Tecisa - **o.** : U.S.A. - Spagna, 1961-62 - **d.** : M.G.M.

SEPTIEME JURE', Le (Il settimo giurato) — **r.** : Georges Lautner - **s.** : dal romanzo di Francis Didelot - **sc.** : Jacques Robert, Pierre Laroche - **f.** : Maurice Fellous - **m.** : Jean Yatove - **scg.** : Robert Bouladoux - **mo.** : Michel David - **int.** : Bernard Blier (Grégoire Duval), Danièle Delorme (Geneviève Duval), Françoise Giret (Catherine), Maurice Biraud (il veterinario), Albert Rémy (il commissario), Jacques Riberolles (Sylvain Saintral), Francis Blanche, Catherine Le Couey, Jean-Pierre Moutier, Anne Doat, Yves Barsacq, Henri Crémieux, Jean Sylvère, Robert Dalban, Charles Lavialle, Raymond Meunier, René Renal, Madeleine Geoffroy, Barbara Brand, Camille Guérini, Jacques Monod - **p.** : Lucien Vard per l'Orexfilm - **o.** : Francia, 1961-62 - **d.** : regionale.

SEXY AL NEON BIS — **r.** : Ettore Fecchi - **s.**, **sc.** e **comm.** : Adriano Bolzoni, Ettore Fecchi - **f.** (Techniscope, Eastmancolor) : Erico Menczer - **m.** : Marcello Giombini - **scg.** : Giorgio Venzi - **mo.** : Cleofe Conversi - **voce comm.** : Stefano Sibaldi - **int.** : Nelly Roche e il cane, il balletto delle Folies Bergère, Conrad Springle, Nanu e René, Bambi, il Trio Lugosi, Lolite's Strip-Tease, Archie Savage, Pery Han ne «La danza del serpente», Carmen e Ronnie Aul in «Shock», Nathalie Loring, Catch di donne ed altri numeri di varietà internazionali - **p.** : Metropolis Film / Belles Rives - **o.** : Italia-Francia, 1962 - **d.** : Metropolis.

SILVESTRO IL MAGNIFICO — Programma composto da 12 brevi film di disegni animati in Technicolor della serie «Merrie Melodies» e «Looney Tune»: 1) **Quant'è fesso il cane mio** ; 2) **Il serpente a sonagli** ; 3) **Bugs Bunny cicogna ma non troppo** ; 4) **Cani, carne e... fantasia** ; 5) **Canarino, pane e vino** ; 6) **Avventure del 2000** ; 7) **I tre porcellini** ; 8) **Chi la fa l'aspetti** ; 9) **Il fiero pasto** ; 10) **Mangiare o non mangiare ?** ; 11) **Principe della Casbah** ; 12) **Silvestro non ha fame** - **r.** : I. Freeleng, Robert McKimson, Charles Jones - **p.** : Leon Schlesinger per la Warner Bros (realizzati in epoche diverse) - **d.** : regionale.

SOUPIRANT, Le (Io e la donna) — **r.** : Pierre Etaix.
Vedere recensione di L. Autera e dati nel prossimo numero.

STAMPEDE (Duello infernale) — **r.** : Lesley Selander - **s.** : da un romanzo di Ed. B. Mann - **sc.** : John C. Champion, Blake Edwards - **f.** Harry Neumann - **m.** : Edward Kay - **scg.** : Ernest Hickson - **mo.** : Richard Heermance - **int.** : Rod Cameron (Mike), Gale Storm (Connie), Don Castle (Tim), Johnny Mack Brown (Ball), Don Curtis (Stanton), John Eldredge (Cox), John Miljan (Furman), Jonathan Hale (Varick), James Harrison (Roper), Wes Christensen (Slim), Duke York (Maxie), Bob Woodward (Whiskey), Steve Clark (Dawson), Boyd Stockman (Fred), Ted Elliott (Pete), Jack Parker (Jake), Chuck Roberson (Sandy), Tim Ryan (Drunk), Kenneth Duncan (Steve), Carol Henry (Ben), Adrian Wood, I. Stanford Jolley, Marshall Reed, Philo McCullough - **p.** : John C. Champion e Blake Edwards per la Allied Artists - **o.** : U.S.A., 1949 - **d.** : regionale.

TOTO' CONTRO I 4 — **r.** : Steno - **s.** e **sc.** : Bruno Corbucci e Giovanni Grimaldi - **f.** : Tino Santoni - **m.** : Gianni Ferrio - **scg.** : Giorgio Giovannini - **mo.** : Giuliana Attenni - **int.** : Totò (commissario Saracino), Aldo Fabrizi (Don Amilcare), Nino Taranto (ispett. Mastrillo), Peppino De Filippo (cav. Fiore), Erminio Macario (detective privato), Gianni Agus (veterinario Cavallo), Moira Orfei (signora Fiore), Rossella Como (signora Lancetti), Mario Castellani (comm. Lancetti), Ugo D'Alessio (Di Sa-

bato), Nino Terzo (Spampinato), Dany Paris, Mario De Simone, Ivy Nicholson, Carlo Delle Piane - **p.**: Gianni Buffardi per la Titanus - G. Buffardi S.p.A. - **o.**: Italia, 1963 - **d.**: Titanus.

TWO FOR THE SEESAW (La ragazza del quartiere) — **r.**: Robert Wise.

Vedere recensione di T. Kezich e dati in questo numero.

VICE ET LA VERTU, Le (Il vizio e la virtù) — **r.**: Roger Vadim - **s.** e **sc.**: Roger Vailland, R. Vadim, Claude Choubler, liberamente tratto da « Justine » del Marchese De Sade - **f.** (Franscope): Marcel Grignon - **m.**: Michel Magne e Richard Balducci - **scg.**: Jean André - **mo.**: Victoria Mercanton - **int.**: Annie Girardot (Juliette), Catherine Deneuve (Justine), Roger Vadim (col. Schöndorf), O. E. Hasse (gen. Von Bromberg), Valeria Ciangottini (Manuela), Luciana Paolùzzi (Melena), Serge Marquand (Jean), Philippe Lemaire, Georges Poujouly, Dorothée Blanck, Pierre Gerard, Rudy Lenoir, José Quaglio, Attal, Zardi - **p.**: Gaumont International-Trianon / Ultra Film - **o.**: Francia-Italia, 1962 - **d.**: Paramount.

VIOLENZA SEGRETA — **r.**: Giorgio Moser.

Vedere recensione di G. Gambetti e dati in questo numero.

VIVRE SA VIE (Questa è la mia vita) — **r.**: Jean-Luc Godard - **d.**: Dear.

Vedere giudizio di M. Verdone a pag. 11 e dati a pag. 22 del n. 9-10, settembre-ottobre 1962 (Venezia).

Riedizioni

ARCIERE DELLE MILLE E UNA NOTTE, L' (già **La freccia d'oro**) — **r.**: Antonio Margheriti.

Vedere dati nel n. 11, novembre 1962, pag. (109).

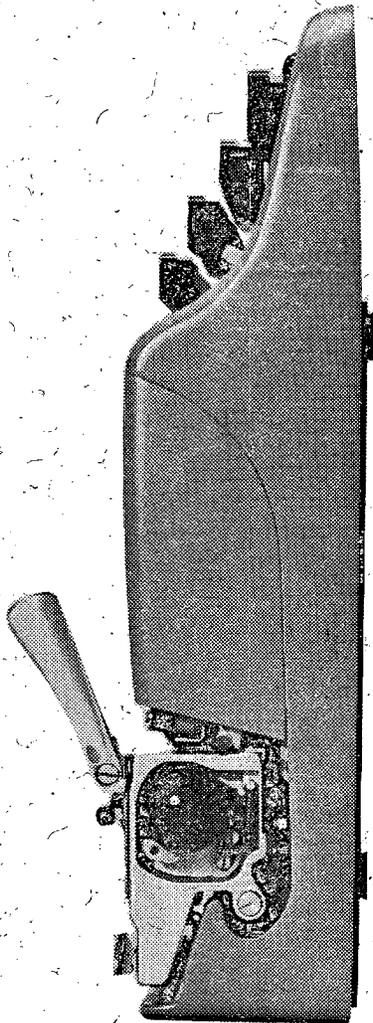
BACK TO BATAAN (La pattuglia invisibile già **Gli eroi del Pacifico)** — **r.**: Edward Dmytryk - **s.**: Aeneas Mackenzie - **sc.**: Ben Barzman, Richard H. Landau, C. Nields - **f.**: Nick Musuraca - **m.**: Roy Webb - **scg.**: Albert S. D'Agostino, Ralph Berger - **mo.**: Marston Fay - **e. s.**: Vernon L. Walker - **int.**: John Wayne, Anthony Quinn, Beulah Bondi, Fely Franquelli, Richard Loo, Ducky Louie, Philip Ahn, Paul Fix, J. Alex Havier, Lawrence Tierney, Vladimir Sokoloff, Leonard Strong, Abner Biberman - **p.**: Robert Fellows per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1945 - **d.**: regionale.

ROPE (Cocktail per un cadavere già **Nodo alla gola)** — **r.**: Alfred Hitchcock - **m.**: David Buttolph - **mo.**: William H. Ziegler - **altri int.**: Douglas Dick, Edith Evanson, Dick Hogan - **p.**: Sidney Bernstein, A. Hitchcock per la Transatlantic Pictures - **d.**: M.G.M.

Vedere giudizio di G. C. Castello e altri dati a pag. 87 del n. 11-12, novembre-dicembre 1956.

THUNDER OVER MEXICO (Lampi sul Messico) — **r.**: Serghei M. Eisenstein - **s.**: e **sc.**: S. E. Eisenstein, Grigori Aleksandrov - **f.**: Eduard Tissé - **m.**: Juan Aguilar, Francisco Gamacho Vega - **adatt. m.**: Hugo Riesenfeld - **e. s.**: Howard Anderson - **mo.**: Donn Hayes sul materiale di « *Qué viva Mexico* ! » e riguardante l'episodio del « Maguey » - **int.**: Isabelita Villasenor detta Chabelo (Maria) e altri attori occasionali - **p.**: Sol Lesser per la Upton Sinclair - Principal (in origine il film venne prodotto dalla Mexican Picture Trus e ceduto alla National Board of Review) - **o.**: Messico, 1933 - **d.**: Globe (edizione critica a cura di Francesco Savio).

Prezzo lire 42.000 + I.G.E.

Rivolgetevi ai negozi Olivetti e a quelli di macchine per ufficio, elettrodomestici e cartolerie che espongono la Lettera 22, oppure, inviando l'importo, direttamente a Olivetti - D.M.P., via Clerici 4, Milano.

Metter nero su bianco
non vuol più dire
carta, penna e calamaio
ma significa scrivere a macchina
e la macchina per scrivere di tutti
è la portatile.
Metter nero su bianco
metter i punti su gli i
vuol dire avere in casa la portatile
che in sé equilibra il massimo
di servizi col minimo
di dimensioni, di peso e di prezzo.
E si chiama col nome che dichiara
insieme con la sua destinazione
la qualità della sua origine:
Lettera 22

Olivetti Lettera 22

(*Segue dalla pag. 2 di copertina*)

LE ORE DELL'AMORE di Giacomo Gambetti . . . . . . pag. 63
VIOLENZA SEGRETA di Giacomo Gambetti . . . . » 66

I DOCUMENTARI

GIACOMO GAMBETTI: *I «Nastri d'argento» '63: la semplicità di Severino* . . . . » 70

Film usciti a Roma dal 1° al 31-III-1963, a cura di Roberto Chiti . » (21)